

**Byzantinische und andere archaische Elemente
in den religiösen Bildern Tintorettos**

Inauguraldissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
an der Ludwig-Maximilians-Universität München

vorgelegt von
Maria Ustyuzhaninova
aus
Moskau, Russland

2019

Erstgutachter: Prof. Dr. Bernard Aikema

Zweitgutachter: Prof. Dr. Ulrich Pfisterer

Datum der mündlichen Prüfung: 22.2.2016

IN CO-TUTELLE DE THÈSE MIT

Universität Verona

...just when Tintoretto appears to be at his most modern, he is reaching back furthest into
Venice's long artistic tradition.

ROLAND KRISCHEL

Abstract

Nella storia dell'arte Jacopo Tintoretto è spesso rappresentato come un artista innovatore, importatore del canone toscanoromano nell'arte veneziana del Cinquecento. La presente tesi capovolge l'immagine canonica di Jacopo Robusti, restituendogli il legame con la tradizione arcaica di Venezia. Vista la mancanza, nella città lagunare, dell'eredità classica, abbondantemente compensata dai manufatti della *maniera greca*, sia trasportati da Bisanzio che prodotti in loco, il lavoro si concentra sul rapporto della produzione tintoretiana con l'arte bizantina, lasciando spazio anche ad altri elementi retrospettivi nella sua pittura religiosa, che rientrano nella categoria degli arcaismi.

Prendendo in considerazione la relativa marginalità del problema dei bizantinismi ed arcaismi di Tintoretto, si mira innanzitutto a ricostruire la storiografia di tali elementi nei suoi dipinti. L'indagine storiografica rileva due linee interpretative riguardo agli elementi retrospettivi negli studi tintorettiani. La prima tende a scoprire delle imitazioni stilistiche nell'arte del Robusti, che però non trovano quasi mai un'argomentazione storico-artistica che la legittimi; la seconda, che ci sembra invece produttiva, vede nei bizantinismi e arcaismi tintorettiani delle allusioni al tipo iconografico. La necessità degli artisti e dei committenti di ricorrere all'arte del sacro passato si giustifica attraverso le specifiche esigenze dettate dall'età tridentina e post-tridentina.

La seconda parte del primo capitolo raccoglie le testimonianze cinquecentesche che definiscono lo status dei manufatti bizantini nella Venezia dell'epoca. La ricezione cinquecentesca rivela un atteggiamento negativo verso lo stile bizantino, contrastato però dallo status culturale dei manufatti stessi. Inoltre, l'arte bizantina a Venezia, anche se definita come della *maniera greca*, viene tuttavia spesso contaminata con l'arte gotica medievale, e ciò rende la categoria degli elementi bizantini dinamica, definibile in termini cronologici più che stilistici. Il riferimento ad un manufatto bizantino all'interno di un nuovo dipinto va quindi interpretato come allusione al sacro passato, collegato alla storia mitica dell'origine dello Stato Veneto.

Nel secondo capitolo si esplora il "pattern" che crea la relazione con l'arte del passato all'interno di un dipinto narrativo di Tintoretto. La *Discesa al Limbo* di San Cassiano costruisce un legame con il passato mitico veneziano presentando dei paralleli iconografici diretti con l'omonimo mosaico marciano e con l'icona bizantina quattro- o cinquecentesca di ugual soggetto. Il moderno dipinto di Tintoretto non solo si appropria del loro valore culturale e ideologico (l'autoidentificazione di Venezia era in gran parte costruita sull'appropriazione dell'eredità bizantina), ma coglie anche l'occasione per adempiere le nuove richieste poste dalla Riforma Cattolica. La *Discesa al Limbo* tintoretiana si rifà ai dipinti veneziani del culto in quanto ritenuti documenti visivi dell'ortodossia cattolica originaria, e ciò al fine di ripristinare il valore dogmatico del purgatorio e della preghiera per i morti, duramente messo sotto accusa dai protestanti.

Sullo sfondo di complesse composizioni dinamiche, tipiche della sua maniera, Tintoretto elabora costruzioni figurative intenzionalmente semplificate, che sembrano portatrici di un

significato particolare. *La Madonna con il Bambino adorata dai ss. Marco e Luca* costituisce un buon esempio di tale estrema semplificazione formale: la Madonna appare sotto forma di visione celeste, priva della dimensione terrestre. Il paragone con le immagini medievali della Madonna dell'Umiltà che, in seguito al nuovo culto, erano state riproposte nel Cinquecento non più in versione "terrena" bensì elevate verso il cielo, fa della Madonna di Tintoretto una nuova icona mimetica posttridentina. Ulteriori esempi di relazione con le immagini medievali della Madonna rivelano come esse possano essere integrate in diversi modi nei dipinti moderni. Il mosaico con *la Madonna con il Bambino in gloria con tutti i santi*, realizzato sul cartone della bottega tintoretiana, rappresenta, sotto forma di apparizione, una sacra immagine veneziana di Maria Vergine; ciò ricollega la cappella Lando, per la quale fu commissionata la decorazione musiva, alla Basilica di San Marco, dove si trovava l'icona originaria, e così anche al corpo dello Stato Veneto e al suo mito di origine.

L'indagine condotta rivela quindi il ruolo determinante delle immagini sacre medievali per la comprensione dell'arte religiosa di Jacopo Robusti. La tensione tra iconografia arcaica e stile espressivamente moderno creava, all'interno di un dipinto, un forte contrasto temporale, voluto dai committenti e recepito dal pubblico coevo, visto lo status culturale delle immagini-fonti di Tintoretto. I pattern della riflessione artistica di Tintoretto sulle immagini arcaiche religiose contribuiscono a capovolgere l'immagine lineare evoluzionistica dell'arte cinquecentesca: essi rendono un dipinto sacro una sorta di "costellazione dei vettori temporali", proiettandolo simultaneamente nel passato sacro e nel futuro, e confermando così il suo valore sacrale e la sua ortodossia.

Indice

| | |
|---|-----|
| Abstract | I |
| Elenco di illustrazioni | 3 |
| Introduzione | 7 |
| Capitolo I | 24 |
| 1.1 La storiografia dei bizantinismi e arcaismi nelle opere di Tintoretto | 24 |
| 1.2 La maniera greca a Venezia nel Cinquecento | 55 |
| Capitolo II. L'immagine anacronica. La Discesa al Limbo di San Cassiano | 69 |
| 2.1 Le confraternite del Santissimo Sacramento nel Cinquecento | 69 |
| 2.2 La Scuola del <i>Corpus Christi</i> di San Cassiano | 72 |
| 2.3 I quadri laterali | 74 |
| 2.4 L'iconografia della discesa al Limbo | 86 |
| 2.5 Teologia dell'immagine nell'età della Riforma | 94 |
| 2.6 Funzione liturgica e ragioni della committenza | 100 |
| 2.7 Fonti letterarie | 106 |
| Capitolo III. Elementi arcaici nelle rappresentazioni della Madonna di Tintoretto | 112 |
| 3.1 <i>Madonna con il Bambino, adorata dai ss. Marco e Luca</i> | 113 |
| 3.1.1 Venezia tra <i>renovatio</i> e autocelebrazione | 113 |
| 3.1.2 Le rappresentazioni della Madonna di Tintoretto e la scuola veneziana | 115 |
| 3.1.3 Le pale d'altare post-tridentine di Tintoretto | 117 |
| 3.1.4 <i>Madonna con il Bambino, adorata dai ss. Marco e Luca</i> : la storia della provenienza | 120 |
| 3.1.5 Iconografia e composizione | 121 |
| 3.1.6 Madonna dell'Umiltà come modello iconografico | 127 |
| 3.1.7 Madonna dell'Umiltà e la dottrina dell'Immacolata Concezione | 130 |
| 3.1.8 Antiche immagini, nuovo valore | 134 |
| 3.1.9 Costruzione della visione | 139 |
| 3.1.10 <i>Lectio divina</i> visuale | 142 |
| 3.1.11 San Luca | 144 |
| 3.2 <i>Madonna con il Bambino in gloria, con tutti i santi</i> | 148 |
| Conclusione | 157 |
| Bibliografia | 162 |

Elenco di illustrazioni

1. Jacopo Tintoretto (attr.), *Cristo e l'adultera*, Galleria del Castello, Praga.
2. Jacopo Tintoretto (Giovanni Galizzi?), *Adultera Corsini*, Palazzo Barberini, Roma.
3. *Cristo e l'adultera*, Colonna del ciborio dell'Altare Maggiore, San Marco, Venezia.
4. Jacopo Tintoretto, *Crocifissione*, Selva del Montello, Treviso.
5. Jacopo Tintoretto, *Sant'Orsola e undici mila vergini*, San Lazzaro dei Mendicanti, Venezia.
6. Vittore Carpaccio, *Sant'Orsola e undici mila vergini*, Galleria dell'Accademia, Venezia.
7. Jacopo Tintoretto, *Giudizio Universale*, Madonna dell'Orto, Venezia.
8. Jacopo Tintoretto, *Battesimo*, San Silvestro, Venezia.
9. Paolo Veronese, *Battesimo di Cristo*, Santissimo Redentore, Venezia.
10. Jacopo Tintoretto, *Ultima Cena*, San Marcuola, Venezia.
11. Dirk Bouts, *Ultima Cena* (riparto centrale del trittico), San Pietro, Lovaina.
12. Domenico Bianchini (sul cartone di Tintoretto), *Ultima cena*, San Marco, Venezia.
13. Jacopo Tintoretto, *Ultima Cena*, San Polo, Venezia.
14. *La comunione degli apostoli*, velo liturgico ricamato, Monte Athos.
15. a. Lorenzo Ceccato, *Comunione degli Apostoli*, San Marco, Venezia.
- 15b. *Comunione degli apostoli*, disegno che riproduce il mosaico originale, Archivio di Stato, Venezia.
16. Jacopo Tintoretto, *Presentazione della Vergine al Tempio*, Madonna dell'Orto, Venezia.
17. Bartolomeo Bozza (sul cartone di Jacopo Tintoretto), *Le nozze di Cana*, San Marco, Venezia.
18. Gianantonio Marini (sul cartone di Jacopo o Domenico Tintoretto), *Battesimo di Cristo*, San Marco, Venezia.
19. *Battesimo di Cristo*, Chiesa della Theotokos Pammacaristos, Istanbul.
20. *Battesimo di Cristo*, Pala d'Oro, San Marco, Venezia.
21. Jacopo Tintoretto, *Redentore risorto con san Cassiano e santa Cecilia*, San Cassiano, Venezia.
22. Jacopo Tintoretto, *Crocifissione*, San Cassiano, Venezia.
23. Jacopo Tintoretto, *Discesa al Limbo*, San Cassiano, Venezia.
24. *Ciclo della morte e resurrezione di Cristo*, San Marco, Venezia.
25. Alvise Vivarini, *Resurrezione*, San Giovanni in Bragora, Venezia.
26. Tiziano, *Polittico Averoldi*, Collegiata dei Santi Nazaro e Celso, Brescia.
27. Deposizione e discesa al Limbo, mosaici della facciata di San Marco secondo Bellini, (Gentile Bellini, *La processione in Piazza San Marco*, Gallerie dell'Accademia, Venezia).
28. *Giudizio Universale* (particolare con la *Discesa al Limbo*), Santa Maria Assunta, Torcello, Venezia.
29. *Discesa al Limbo*, due versioni di Pala d'Oro, San Marco, Venezia.

30. *Discesa al Limbo*, Colonne del Ciborio dell'Altare Maggiore, San Marco, Venezia.
31. *Anastasis*, Museo dell'Istituto Ellenico, Venezia.
32. *Anastasis*, San Marco, Venezia.
33. *Anastasis* (dettaglio), Museo dell'Istituto Ellenico, Venezia.
34. Jacopo Tintoretto, *Discesa al Limbo* (dettaglio), San Cassiano, Venezia.
35. Jacopo Tintoretto, *Discesa al Limbo* (dettaglio), San Cassiano, Venezia.
36. Jacopo Tintoretto, *Discesa al Limbo* (dettaglio), San Cassiano, Venezia.
37. *Anastasis* (dettaglio), San Marco, Venezia.
38. Nanni di Bartolo, *Monumento Funebre al Beato Pacifico* (dettaglio), Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venezia.
39. Jacopo Bellini, *Discesa al Limbo*, Musei Civici di Padova.
40. Andrea Previtali, *Discesa al Limbo*, Palazzo Ducale, Venezia.
41. Giovanni Bellini, *Discesa al Limbo*, City Museum and Art Gallery, Bristol.
42. Andrea Mantegna (attr.), *Discesa al Limbo*, incisione.
43. Andrea Mantegna, *Discesa al Limbo*, Barbara Piasecka Johnson Collection, Princeton.
44. Palma il Giovane, *Discesa al Limbo*, Oratorio di San Nicolò dei Frari, Venezia.
45. Domenico Beccafumi, *Discesa al Limbo*, San Francesco, Siena.
46. Agnolo Bronzino, *Discesa al Limbo*, Santa Croce, Firenze.
47. Martin Schongauer, *Discesa al Limbo*, Passione di Cristo n. 29.
48. Hans Schäufelein, *Discesa al Limbo*.
49. Albrecht Dürer, *Discesa al Limbo*, Grande Passione.
50. Albrecht Dürer, *Discesa al Limbo*, Piccola Passione.
- 51a. Pieter Paul Rubens, *Madonna della Vallicella*, Chiesa Nuova, Roma.
51. b. *Madonna Vallicelliana*, Chiesa Nuova, Roma.
52. Jacopo Tintoretto, *Madonna con il Bambino adorata dai ss. Marco e Luca*, Gemäldegalerie, Berlino.
53. Jacopo Tintoretto, *Madonna con il Bambino in Gloria con tutti i santi*, San Pietro di Castello, Venezia.
54. Jacopo Tintoretto, *Il combattimento di San Michele Arcangelo e Satana*, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresda.
55. Raffaello, *Madonna del Foligno*, Pinacoteca Vaticana, Vaticano.
56. Jacopo Tintoretto, *Madonna in Gloria con ss. Catarina e Scolastica*, San Pietro, San Paolo, San Benedetto e san Giovanni Battista, Galleria Estense, Modena.
57. Jacopo Tintoretto, *Madonna con il Bambino e Santi*, San Domenico, Bol.
58. Jacopo Tintoretto, *Madonna con il Bambino in gloria contemplata dai ss. Cosma e Damiano, Secondo, Maria e Cecilia*, Gallerie dell'Accademia, Venezia.

59. Tiziano, *Madonna con il Bambino in Gloria con san Francesco, san Biagio e il donatore*, già San Francesco ad Alto, ora Pinacoteca Comunale, Ancona.
60. Paolo Veronese, *Madonna in gloria con i santi Sebastiano, Pietro, Caterina e Francesco*, San Sebastiano, Venezia.
61. Jacopo Tintoretto, *San Marziale in Gloria tra san Pietro e san Paolo*, San Marziale, Venezia.
62. Bottega di Jacopo Tintoretto, *Alcuni membri di una famiglia veneziana presentati alla Madonna con il Bambino da san Lorenzo e un santo Vescovo*, National Gallery of Scotland, Edimburgo.
63. Jacopo Tintoretto, *Madonna con il Bambino adorata dai ss. Marco e Luca* (radiografia).
64. Lorenzo Veneziano, *Madonna del Rosario*, Sant'Anastasia, Verona.
65. Lorenzo Veneziano e Marcello Fogolino, *Madonna delle Stelle*, Santa Corona, Vicenza.
66. Lorenzo Veneziano e Alessandro Turchi, *Madonna del Rosario*, Santa Corona, Vicenza.
67. *La sainte abbaye*, Manoscritto illuminato, F. 29v (dettaglio), The British Library, London
68. Domenico Campagnola, *Madonna con il Bambino in trono tra i santi Marco e Luca, i martiri Innocenti, santa Giustina*, Musei civici, Padova.
69. *Madonna con il Bambino in trono con quattro esseri viventi*, (dettaglio, intero affresco), Basilica di Santa Maria Assunta, Aquileia.
70. *Madonna Aniketos*, San Marco, Venezia.
71. Maestro della Natività Johnson (Domenico di Zanobi), *L'Iconorazione della Vergine*, Museo dell'Arciconfraternita della Misericordia, San Miniato.
72. Santi di Tito, *Angeli adoranti la Madonna del Soccorso*, Santa Maria del Soccorso, Prato.

Introduzione

L'articolazione del tema

Nella storia dell'arte rinascimentale Tintoretto è spesso ritenuto un *outsider*, un artista che si situa fuori dalla tradizione. Da una parte Jacopo Robusti, considerato un convinto seguace di Michelangelo, cacciato, secondo la leggenda, dalla bottega di Tiziano, non ricopriva un posto solido all'interno della scuola veneziana, nonostante, secondo Vasari, egli “*avesse fatto e facesse la maggior parte delle pitture che si fanno in Vinezia*”¹. D'altro canto, la definizione vasariana delle opere dell'artista veneziano come “*fantastiche e fatte da lui diversamente e fuori dall'uso degl'altri pittori*” ha definitivamente escluso Tintoretto dal canone classico rinascimentale². Così Tintoretto, reso un pittore anticlassico e nello stesso tempo anche antiveneziano, secondo gli studiosi aveva “*un rapporto problematico con l'arte del passato*”³. Questi due forti pregiudizi iniziali, che hanno caratterizzato la ricerca tintoretiana durante tutto il Novecento, hanno spinto gli studiosi a presentarlo come un pittore senza radici, rivolto al futuro e all'innovazione. Gli arcaismi e gli anacronismi di cui ha fatto uso sono stati descritti piuttosto come fenomeni marginali, atipici per l'*oeuvre* del maestro.

All'inizio del ventunesimo secolo il paradigma vasariano è stato messo in discussione da diversi storici dell'arte. Nel nuovo contesto teorico e metodologico, quando né l'evoluzione storica generale né quella dei singoli artisti dovevano più necessariamente corrispondere all'idea lineare progressiva della storia dell'arte, la natura anacronica dell'immagine e la sua struttura resa complessa dalla sovrapposizione di più livelli temporali hanno fatto diventare gli elementi arcaici un imprescindibile polo di tensione. Diversi fattori di natura socio-economica e politico-ideologica hanno reso ancora più problematico il presunto orientamento toscano-romano di Tintoretto. La flessibilità e dinamicità stilistica del pittore sono stati di recente interpretati non come caratteristica imprescindibile del suo scontato *manierismo*, ma come frutto della

¹ VASARI 1966–1987, v. V, p. 469.

² VASARI 1966–1987, v. V, p. 468.

³ NICHOLS 1999, p. 13.

convergenza di diverse circostanze, che vanno dalla rivalità artistica della Venezia cinquecentesca alla posizione sociale del pittore. Dall'altro lato, l'enorme complesso eterogeneo di opere del pittore, purificato dalle etichette *manierista*, *protobarocco* e *espressionista* imposte dalla tradizione critica precedente, necessita di nuovi approcci. Uno di essi può consistere nella rivalutazione del rapporto del pittore con il passato, vale a dire nella ridefinizione del ruolo degli elementi arcaici e tradizionali nelle sue opere⁴.

Analizzando singole opere religiose di Tintoretto, la presente ricerca mira a individuare dei *pattern* nel rapporto della sua pittura con la tradizione. Non essendo possibile approfondire tutte le componenti di questo tema così complesso, la ricerca si pone l'obiettivo di individuare alcune linee direttrici sull'interazione di diverse dimensioni temporali all'interno delle immagini tintorette, che possono offrire degli stimoli a un'ulteriore riflessione sul tema.

Cronologicamente, le opere scelte appartengono al periodo post-tridentino. La Riforma Cattolica, volta al rinnovamento che, sotto molti aspetti, puntava al recupero simbolico della purezza originaria della Chiesa, ha posto la pittura religiosa davanti a nuove esigenze formali e contenutistiche. Di fronte alla crisi religiosa tridentina e alla rottura stilistica coeva, simbolicamente connessa alla morte di Michelangelo, la pittura religiosa ha dovuto trovare nuove soluzioni ai problemi sorti dall'attività riformistica. La rivalutazione del rapporto con l'arte del passato era una delle richieste principali della Riforma. Così il periodo post-tridentino ha fornito i presupposti necessari per il crescente utilizzo degli elementi arcaici nella prassi artistica e per il loro riconoscimento da parte del pubblico.

Dal campo d'indagine sono state volutamente escluse le allusioni all'antichità classica nella pittura tintorette, già abbondantemente studiate e sempre privilegiate dalla disciplina. L'accento è posto sull'esame degli elementi medievali. L'eredità bizantina occupa un posto privilegiato in questo lavoro, visto il rapporto particolare che Venezia intrattiene con l'arte della *maniera greca*. D'altra parte, come dimostra l'analisi della ricezione dell'epoca, per lo spettatore del Cinquecento il confine tra arte greca e arte gotica non era ben definito e comunque le

⁴ Originariamente le "etichette" indicate si riferiscono alla percezione di Tintoretto sviluppatasi all'interno della Scuola viennese, e particolarmente ad opera di Dvořák. Cfr. AURENHAMMER 1996.

definizioni dei due stili non corrispondevano alla loro visione odierna che, com'è noto, è riconducibile all'opera settecentesca di Johann Joachim Winckelmann *Storia dell'arte nell'antichità*⁵. Tale presupposto ci permette di interpretare gli elementi bizantini nella pittura tintorettiana dalla stessa prospettiva con cui vengono analizzati altri arcaismi medievali. Il terzo capitolo, che esamina la ricezione delle vecchie immagini di Madonne nella pittura di Tintoretto, pone le icone bizantine e italo-bizantine accanto alle altre raffigurazioni medievali della Vergine. Benché la presente ricerca non preveda l'elaborazione di schemi universali che descrivano l'utilizzo degli arcaismi nei dipinti di Tintoretto, si spera di individuare dei possibili meccanismi comuni riguardanti il funzionamento degli elementi bizantini e in generale arcaici all'interno dei suoi testi pittorici.

Il Percorso della ricerca e la struttura del lavoro

La ricerca è nata da un progetto iniziale più ampio, che comprendeva diverse configurazioni della presenza della cultura bizantina nell'arte veneziana del Cinquecento. Il successivo ridimensionamento del lavoro, limitato alla produzione pittorica di Jacopo Robusti, è dovuto non solo all'eccessiva eterogeneità del progetto iniziale, ma anche all'interesse che suscita il paradosso riguardante l'arte di Tintoretto. La sua opera, infatti, è sempre stata ritenuta, da una parte, estremamente espressiva, dinamica, naturalistica – insomma, appartenente al *manierismo* post-michelangiolesco –, dall'altra in essa sono sempre stati individuati elementi riconducibili a un'arte astratta e statica com'è quella bizantina. Durante lo sviluppo della ricerca è diventata chiara l'assenza di un confine netto tra bizantinismi e altri arcaismi medievali nella ricezione cinquecentesca. Date queste premesse, lo studio comparativo del ruolo degli elementi bizantini e degli arcaismi medievali acquisisce valore, risultando storicamente legittimato.

L'assenza di un'analisi sistematica dei bizantinismi e degli arcaismi tintorettiani richiede in primo luogo di riunire i risultati della ricerca precedente su questo argomento. Il capitolo 1.1 mira a ricostruire la storiografia sugli elementi medievali nella ricerca su Jacopo Tintoretto. Il profilo storiografico rileva che le indicazioni sugli elementi bizantini o arcaici in Tintoretto sono

⁵ WINCKELMANN, 1764.

sempre state a se stanti e marginali; il tentativo di individuare un paradigma, a questo riguardo, non è stato ancora effettuato. I risultati ottenuti in questo campo permettono però di individuare degli approcci utili, da prendere in considerazione e da separare dalle indicazioni sui bizantinismi o arcaismi metodologicamente poco fondati e quindi non rilevanti per la ricerca.

Prima di passare allo studio degli esempi concreti degli arcaismi nella produzione di Tintoretto, nel capitolo 1.2 viene ricostruita un'immagine della ricezione dell'arte bizantina nella Venezia cinquecentesca. A fianco dei bizantinismi, ai quali è dedicata la parte centrale del capitolo, viene presa in considerazione anche la ricezione di altri elementi arcaici. Nel caso di Venezia il fattore determinante risulta l'autoidentificazione della città come erede di Bisanzio e quindi la costante celebrazione dell'origine bizantina in tutte le forme dell'arte cinquecentesca. In questa prospettiva, l'oggetto centrale della ricezione diventano la Basilica di San Marco e la sua decorazione.

Dopo aver ricostruito, da una parte, il ruolo dell'arte bizantina e arcaica nella cultura del Cinquecento e, dall'altra, lo *status quaestionis* riguardo all'opera di Tintoretto, si passa ai *case studies*, all'analisi concreta delle funzioni e al pragmatismo degli elementi bizantini e arcaici nei dipinti del pittore scelti per quest'analisi. Il secondo capitolo è interamente dedicato all'interpretazione della *Discesa al Limbo* di San Cassiano e alle sue reminiscenze bizantine. Viene esplorato il *pattern*, individuato già nel primo capitolo, dell'integrazione dell'iconografia arcaica nello stile nuovo, che permetteva al pittore di creare diversi livelli cronologici all'interno di un unico dipinto. Alla fine del capitolo vengono analizzati i meccanismi del funzionamento di un quadro anacronico nel contesto sociale, teologico e ideologico del tempo.

Il terzo capitolo, dedicato alle immagini della Madonna, prevede un'impostazione metodologica diversa. Mentre il secondo capitolo ha come oggetto d'indagine un dipinto narrativo la cui iconografia, relativamente limitata, permette di ottenere risultati visualmente più verificabili, il terzo capitolo si concentra su immagini dal carattere più contemplativo, dove le esatte corrispondenze iconografiche cedono il passo a somiglianze dal carattere più complesso, incluse quelle funzionali, devozionali e contestuali. I primi due *case studies* del capitolo analizzano il rapporto delle raffigurazioni mariane di Jacopo Robusti con le icone medievali della Madre di

Dio dallo status sacrale. La terza parte del capitolo riguarda il rapporto funzionale tra il dipinto della Madonna e le icone mariane nel contesto bellico: il relazionarsi con l'arte sacra del passato diventa, per l'arte nuova, una delle vie d'uscita nel contesto della crisi religiosa e artistica post-tridentina.

La metodologia della ricerca

Nella letteratura storico-artistica, come punto di partenza per l'analisi degli anacronismi nell'arte veneta del Cinquecento, viene spesso citata la concezione di Manfredo Tafuri secondo la quale Venezia è uno Stato che “tenta di resistere dentro la sua origine”⁶. Tafuri teorizza la situazione peculiare che si crea a Venezia nel Cinquecento, quando nella Repubblica giungono molte personalità illustri della cultura romana, le quali portano con sé l'interesse per le forme antiche e l'ideologia papalista. Tuttavia Venezia stabilisce un rapporto ambiguo con le innovazioni formali all'antica: l'utilizzo degli elementi architettonici antichi entra in un “colloquio difficile” con la continuità storica tradizionale. Parallelamente ai tentativi di introdurre delle nuove forme toscanoromane persiste la tendenza a impiegare elementi architettonici della tradizione, come nel caso del rifacimento delle Procuratorie vecchie, per il quale, nonostante la presenza in città di architetti come Tullio Lombardo, viene chiamato il proto Bon⁷. È proprio a questo proposito che Tafuri introduce il termine *anacronismo*, con cui definisce la capacità di Venezia di resistere alle innovazioni che entrano in conflitto con la continuità storica interna.

Tafuri impiega il termine *anacronismo* nel suo significato evoluzionistico, considerando la storia dell'arte toscanoromana come una linea progressiva; al contrario, lo sviluppo delle forme locali senza impiego delle innovazioni toscanoromane viene considerato tradizionale e conservatore. Tafuri non è stato ovviamente il primo a introdurre il termine nella ricerca storico-artistica. Come dimostra la bibliografia, raccolta da Klaus Graf, sulle tendenze retrospettive nella storia d'arte, il tema degli arcaismi e degli storicismi ha impegnato gli studiosi dell'arte

⁶ TAFURI 1985, p. XVIII.

⁷ TAFURI 1985, p. 10.

rinascimentale durante tutto il Novecento⁸. Graf esclude dal suo campo di riflessione l'approccio fondamentale della disciplina, che studia la dimensione antica nell'arte rinascimentale. D'altra parte lo storico tedesco non prende in considerazione neanche gli studi che si occupano degli elementi bizantini nell'arte rinascimentale, respingendoli come esotici⁹. Tale scelta sembra provenire dalla visione prevalente nella disciplina storico-artistica, che definisce l'arte bizantina come "esotica" arte orientale, marginale per la linea di sviluppo dell'arte occidentale¹⁰. La parte principale del saggio di Graf riguarda la questione dell'imitazione di uno stile arcaico, ma l'ultima sezione tocca anche la questione dell'iconografia e della sua sopravvivenza in diversi stili nel pensiero di Aby Warburg. La memoria (*Erinnerung*) lega assieme i due aspetti del *medium* culturale – la sua dimensione prospettica e retrospettiva¹¹. Secondo l'interpretazione di Graf, l'aspetto più significativo del termine warburghiano risiede nel legame indissolubile delle tendenze retrospettive con il presente e il futuro¹².

Le immagini sono considerate da Georges Didi-Huberman proprio come una costellazione di sintomi, cioè di strutture temporalmente complesse a più vettori. Egli propone di vedere un'immagine – a differenza della formula panofskiana che la interpreta come portatrice dei significati convenzionali dello stile – come "un montaggio straordinario dei tempi eterogenei che formano gli anacronismi"¹³. Nel pensiero di Didi-Huberman, l'arte si presenta non come oggetto della storia, ma come il suo soggetto ("ce l'art lui-même qui porte son histoire"¹⁴). L'evoluzione dell'arte non va interpretata come ciclo teleologico alla maniera vasariana, ma piuttosto come modello della "specificità storica" (*spezifische Geschichtlichkeit*) di Walter Benjamin, che spinge a scoprire i nuovi meccanismi della temporalità¹⁵. In questa comprensione della storia un'immagine non funge né da documento storico, né da oggetto assoluto, ma va intesa come

⁸ GRAF 1996, p. 389-420.

⁹ GRAF 1996, p. 400.

¹⁰ Per l'esame più dettagliato della storiografia della ricezione dell'arte bizantina nella cultura veneta vedi capitolo 1.2.

¹¹ GRAF 1996, p. 413-414; cfr. anche GRAF 2003, p. 22.

¹² GRAF 1996, p. 413-414 ; GRAF 2003, p. 22.

¹³ "Un extraordinaire montage de temps hétérogènes formant anachronismes" DIDI-HUBERMAN, 2000.

¹⁴ DIDI-HUBERMAN 1990, p. 51. Per l'interpretazione del libro di Didi-Huberman vedi Davila, 2011, p. 15-40, qui p. 20.

¹⁵ DIDI-HUBERMAN 1990, p. 89.

elemento che produce una storicità anacronica e una significazione sintomatica¹⁶. L'immagine viene così presentata come un paradosso anacronico: la sua "apparizione" fa risorgere tutta la serie di artefatti che provocano la sua sopravvivenza (*Nachleben* secondo Warburg¹⁷).

Il nostro lavoro è un tentativo di riconciliare la concezione degli anacronismi di Didi-Huberman con l'approccio storico-culturale, studiando l'immagine anacronica in relazione a diversi fattori storico-sociali e al pensiero teologico. Nella storia dell'arte moderna l'evoluzione dell'arte tosco-romana secondo lo schema vasariano funge da linea guida, mentre Venezia è normalmente considerata come un caso specifico; per questo l'analisi dell'arte veneta segue prevalentemente due versanti, spesso associati tra loro: l'arte di Venezia come un microcosmo specifico e l'arte di Venezia in rapporto contraddittorio con l'arte tosco-romana. La ricerca tintoretiana, nonostante la provenienza veneziana del pittore e la sua appartenenza al contesto lagunare, tende a focalizzarsi sul secondo versante. Come verrà mostrato nel capitolo 1.2, la particolare fortuna critica di Tintoretto come artista *protobarocco*, e quindi estraneo alla tradizione del Rinascimento veneziano, con cui gli studiosi tuttavia cercano di riavvicinarlo, ha fatto sì che Jacopo Robusti venisse recepito come "importatore" della tradizione tosco-romana nel mondo artistico veneziano¹⁸. Su tale sfondo, che viene delineato schematicamente anche in questo lavoro, gli arcaismi e bizantinismi nell'arte tintoretiana hanno sempre avuto un ruolo marginale.

A differenza dell'arte di Tiziano, presentato come l'innovatore fondamentale della tradizione veneziana del Cinquecento, l'immagine di Tintoretto viene costruita di solito intorno alla sua strategia tosco-romana, che gli procurava l'efficace rivalità professionale con lo stesso Tiziano e con Paolo Veronese. I possibili bizantinismi e arcaismi nei dipinti tintorettiani fungono da rari "rudimenti" della tradizione veneziana che si infiltrano nelle opere del pittore quasi contro la sua volontà. Questa presunta infiltrazione inintenzionale da parte dell'autore spinge gli storici

¹⁶ DIDI-HUBERMAN 1990, p. 91-92.

¹⁷ Warburg ha preso in prestito l'espressione "*das Nachleben der Antike*" dall'opera di Anton Springer *Bilder aus der Nueren Kunstgeschichte*. WARBURG 1999, p. 6, 60-61, n. 22. Per il ruolo di Springer nel lavoro di Warburg vedi GOMBRICH 1986, p. 49. Per la nuova edizione dell'opera completa di Warburg vedi WARBURG 1998.

¹⁸ NICHOLS, 1999. Vedi in particolare *Introduction*, p. 13-28.

dell'arte a descrivere gli arcaismi tintoretiani senza fornirne una motivazione, e a utilizzare spesso espressioni "impressionistiche" non strettamente disciplinari.

La connessione tra gli arcaismi e bizantinismi veneti e i momenti di *revival* è l'ambito storicamente più studiato. Nella seconda metà del Quattrocento e nei primi anni del Cinquecento l'idea della rinascita bizantina a Venezia è stata promossa da John McAndrew e da James Ackerman in ambito architettonico ed è stata poi ripresa e ampliata da Tafuri, Lionello Puppi e Loredana Olivato¹⁹. Nell'arte figurativa il tema è stato sviluppato da Augusto Gentili in riferimento all'opera di Sebastiano del Piombo e delle sue raffigurazioni di santi di origine orientale²⁰. Il *revival* bizantino viene connesso all'immagine che fa di Venezia una Roma cristiana dopo Costantinopoli, e diventa ancora più attuale dopo la caduta della città in mano ai turchi e quindi con l'immigrazione dei greci a Venezia. Il *revival* bizantino è descritto negli studi citati come un fenomeno singolare, legato a determinate condizioni storiche.

La maggior parte degli studi che esaminano gli elementi bizantini nell'arte veneziana interpreta tali elementi come casi marginali e unici, ai quali viene fatto ricorso in situazioni particolari, caratterizzate da circostanze storiche, ideologiche e religiose che richiamano i bizantinismi in un modo o nell'altro. Tornando alla spiegazione dei termini, il concetto di *revival*, come sottolinea Graf, è strettamente legato alla tradizione²¹. Un *revival* è possibile solo quando è connesso al *survival* (*Nachleben* warburghiano): il ricorso alla tradizione per ristabilire la sua continuità funziona se questa tradizione sopravvive²². L'utilizzo degli elementi bizantini nelle opere architettoniche nei periodi del *revival* è motivato, a livello globale, dal carattere di costante attualità dell'arte bizantina nell'autorappresentazione e autoidentificazione di Venezia.

Nella Venezia cinquecentesca i bizantinismi, per evidenti motivi storici, costituiscono uno "strato" importante dell'arte del passato. Il fenomeno della ricezione del Cinquecento veneto e italiano ci permette di studiare i bizantinismi non come elementi "esotici", ma come un caso particolare di arcaismi. Nella specifica situazione veneta i bizantinismi formano e definiscono

¹⁹ MCANDREW, 1969, p. 15-28. ACKERMAN 1977, p. 135-164. TAFURI 1982. TAFURI 1985. PUPPI, OLIVATO 1977.

²⁰ GENTILI, BERTINI 1985.

²¹ GRAF 1996, p. 412.

²² GRAF 1996, p. 412.

sotto vari aspetti il nucleo degli “arcaismi”. Oltre a essere concepito come un processo marginale e unico, il *revival* bizantino è anche inteso come “conservatore e “anti-rinascimentale”²³. Finché l’approccio ai bizantinismi rimane determinato dalla visione vasariana del tempo lineare progressivo, essi possono essere visti solamente come elementi esotici nel flusso progressivo composto da elementi occidentali.

La concezione del tempo e dell’immagine di Didi-Huberman capovolge il modello occidentale della storia dell’arte. L’immagine non si riduce più a due vettori cronologici, orientati verso il futuro e il passato. Didi-Huberman, prendendo Warburg e Benjamin come linee guida, presenta l’immagine come un montaggio di sintomi temporali, non riducibile a un’esatta quantità di vettori²⁴. Il tentativo più riuscito di trasposizione del pensiero filosofico di Didi-Huberman nella storia dell’arte è stato eseguito con profitto da Alexander Nagel and Christopher Wood²⁵. La loro monografia *Anachronic Renaissance*, ampiamente discussa, studia diversi casi di immagine anacronica, immagine che è capace di piegare il tempo, immagine temporalmente instabile, che racchiude in sé momenti cronologicamente dispersi²⁶. Nagel e Wood ci invitano a rivalutare la concezione storico-artistica di Panofsky e a ritornare alla visione warburghiana dell’arte come vettore di un persistente valore figurativo²⁷.

Nagel e Wood, seguendo il pensiero di Didi-Huberman, privano il principio dell’anacronismo dal legame cronologico concreto. Anche se la loro monografia tratta prevalentemente l’arte del Trecento e del Quattrocento, la diversità delle opere prese in considerazione e la loro distribuzione cronologica permettono di recuperare il loro approccio metodologico anche per la ricerca sull’arte cinquecentesca. L’anacronismo come qualità costante dell’immagine, che a seconda delle circostanze di produzione e di ricezione rappresenta un’unica costellazione dei diversi sintomi formali, combinando diverse dimensioni cronologiche, permette

²³ ACKERMAN 1977, p. 144.

²⁴ DIDI-HUBERMAN 2000, p. 40, 93.

²⁵ NAGEL, WOOD, 2010. Il primo studio di Alexander Nagel, dedicato al rapporto di Michelangelo con l’arte del passato, articola per la prima volta questi concetti, poi sviluppati e rafforzati nella monografia del 2010 già menzionata: NAGEL 2000.

²⁶ Per la discussione vedi WOLF 2012.

²⁷ NAGEL, WOOD 2005, p. 410.

di studiare ogni immagine come prodotto di diverse tensioni. Tale approccio supera la necessità di giustificare gli elementi arcaici o bizantini come un *revival* o come il frutto di un periodo particolarmente interessato alle forme “orientali”, e obbliga a interpretare ogni immagine come il risultato della complessa relazione dell’artista, del committente e dello spettatore con la tradizione. Nel caso di Venezia, in cui l’assenza di un patrimonio classico era colmata dagli artefatti trasportati da Bisanzio, la tradizione aveva un significato e una composizione particolari²⁸.

La presente ricerca tintorettiana prende come punti di riferimento due concetti di Nagel e Wood - *substitution* e *icon maintenance*. La sostituzione è definita da Nagel e Wood come la capacità dell’immagine di collocarsi simultaneamente in diversi punti cronologici, presentandosi come un token della serie, riconducibile all’origine²⁹. Nella sua recensione della monografia di Nagel e Wood, Gerhard Wolf ha criticato il termine perché impreciso; secondo Wolf, gli esempi citati da Nagel e Wood non rappresentano mai la pura sostituzione quando un’immagine arcaica viene sostituita da una simile ma dipinta nel nuovo stile³⁰. Per di più il punto di origine, nella ricezione coeva, rimane mitico, non precisamente definito.

Pur essendo rilevante per il medioevo, il principio della sostituzione è rimpiazzato nel Rinascimento dal modello dell’autore³¹. La nostra ricerca si concentra maggiormente sulle riflessioni artistiche dell’autore, nel nostro caso di Jacopo Tintoretto, sul principio di sostituzione. Nessuno dei dipinti di Tintoretto sostituisce letteralmente un’immagine arcaica: essi si inseriscono piuttosto nella serie di immagini associate mediante rimandi iconografici. L’unico esempio nella produzione tintorettiana che può essere considerato un caso di sostituzione è costituito dai cartoni per i mosaici marciani, che erano destinati ad occupare il posto dei vecchi, ma anche in questo caso si tratta di un’elaborazione d’autore. I dipinti del Robusti da noi studiati rielaborano un’iconografia arcaica, attraverso l’integrazione dei suoi dettagli, per restaurare il

²⁸ La bibliografia sul tema è molto ricca. Vedi, tra l’altro TAFURI 1985; BROWN 1996.

²⁹ NAGEL, WOOD 2010, p. 29.

³⁰ WOLF 2012, p. 138.

³¹ WOLF 2012, p. 137.

legame simbolico con il passato, ma nello stesso tempo per creare un contrasto cronologico interno, che sottolinea la forza della nuova invenzione artistica.

La concezione di Nagel e Wood si sviluppa in riferimento alla costruzione storico-artistica elaborata da Hans Belting nella monografia *Bild und Kult*³². Mentre Belting contrappone diacronicamente l'epoca del *Bild* ("immagine sacra") e l'epoca del *Kunst* ("arte"), Nagel e Wood, interpretando fin dall'inizio non l'arte bizantina o iconica in sé, ma la sua percezione da parte dello spettatore occidentale, considerano i due concetti di Belting piuttosto come due poli sincronici, che coesistono dialetticamente nelle opere d'arte rinascimentale; la loro accurata definizione presenta "*Bild* come mito retrospettivo inventato da *Kunst*"³³. L'analisi della teologia delle immagini e della prassi artistica del Cinquecento dimostra, insieme alla loro ricezione, che i due poli definiti da Belting non sono l'uno opposto dell'altro, ma piuttosto coesistono in diverse forme di tensione in ogni immagine sacra del Rinascimento. Mentre Belting ricostruisce la storia della trasformazione dell'icona e Nagel e Wood si concentrano sulla sua ricezione in Occidente, la presente ricerca si pone l'obiettivo di individuare la modalità con cui la prassi artistica cinquecentesca – e in particolare le opere religiose di Tintoretto – si rapporta alle immagini antiche.

Belting descrive la rinascita del culto delle immagini antiche come particolare fenomeno del periodo tridentino, tormentato dalla minaccia dell'iconoclasmo³⁴. Il *revival* della devozione verso tali immagini, soprattutto quelle di Maria Vergine, serviva in tali circostanze a ristabilire e a consolidare ulteriormente la continuità della tradizione. A tal proposito Belting analizza diversi fenomeni artistici della *Inszenierung* ("messa in scena") dell'immagine nella riforma cattolica. Attraverso il meccanismo dell'inserimento della vecchia icona nella nuova "scenografia", il vecchio culto veniva riavviato nella nuova configurazione. Il concetto di *Inszenierung* delle vecchie immagini del culto sembra essere produttivo anche in riferimento alla prassi artistica cinquecentesca. Nel capitolo 3.1 viene analizzata la risposta artistica alla messinscena delle

³² BELTING 1990. Sull'impatto del libro di Belting sulla disciplina storico-artistica vedi HAMBURGER 2013

³³ "*Bild* was a retrospective myth, invented by *Kunst*", NAGEL, WOOD 2010, p. 118. Cfr. anche Nagel, Wood 2005a, p. 430.

³⁴ BELTING 1990, p. 538-545.

antiche immagini della Maria Vergine, il tentativo dell'autore di creare, attraverso rimandi iconografici, un'immagine sacra nella forma moderna. La parte 3.2 interpreta la riproduzione di un'immagine cultuale della Madonna all'interno del nuovo contesto figurativo, come appunto una messa in scena della sua funzione, suo valore sacro e sua forza taumaturgica. Nell'ultima parte del terzo capitolo si cercherà di dimostrare che il contesto bellico dell'apparizione della Madonna invoca la funzione delle icone mariane. In questo modo, nel nostro lavoro, il fondamentale e autorevole approccio di Belting viene messo alla prova, poiché viene applicato al punto di vista della prassi artistica cinquecentesca e alla sua ricezione delle immagini antiche.

Il secondo concetto di Nagel e Wood, l'*icon maintenance*, il cui significato si incrocia sotto molto aspetti con la nozione di sostituzione, concerne la risposta rinascimentale al culto delle immagini sacre³⁵. Il concetto include due processi paralleli e legati l'uno all'altro – da una parte si tratta del rinnovamento del culto delle immagini sacre arcaiche, dall'altra della risposta artistica a tali culti. Entrambi i temi non godevano di particolare successo nella storia dell'arte rinascimentale, e ciò fino al recente ripensamento critico del loro ruolo nel Rinascimento³⁶.

I dipinti occidentali, secondo Nagel e Wood, non puntavano a imitare la forma originaria iconica, ma cercavano di mantenere la somiglianza conservando alcuni tratti iconografici dell'immagine originale. Tra gli esempi più studiati per ciò che riguarda la risposta artistica al culto delle immagini in ambito veneto figura il *Cristo Portacroce* di Tiziano (attr., 1510 ca., Scuola grande di San Rocco, Venezia), un dipinto che, grazie alla sua particolare forma figurativa, ha assunto delle qualità miracolose³⁷. Un altro caso lampante in quest'ambito, analizzato in dettaglio da Rona Goffen, è rappresentato dalle Madonne di Giovanni Bellini³⁸. Anche se lo stile di Bellini, per la sua più accentuata staticità, è più vicino allo stile delle icone bizantine, la pura ricostruzione stilistica risulta anche in questo caso esclusa. Bellini, secondo la definizione di Goffen, ottiene una sorta di somiglianza spirituale con le vecchie icone o, per meglio dire, utilizza

³⁵ NAGEL, WOOD 2010, p. 71-83; WOLF 2012, p. 137. Sul culto delle immagini sacre e la loro ricezione artistica nel Rinascimento vedi: BACCI 1998, in particolare p. 329-420, WOLF 2002; WOLF, THUNO 2004; FROMMEL, WOLF 2006; HOLMES 2013.

³⁶ HOLMES 2013, p. 3.

³⁷ CASPER 2009; VAN KESSEL 2011, p. 23-7; HOLMES 2013, p. 259; NICHOLS 2013, p. 62-63,

³⁸ GOFFEN 1974; vedi anche GOFFEN 1989, p. 23-66.

alcuni elementi e tecniche della pittura iconica per dotare le proprie immagini della stessa funzione devozionale delle icone.

Il rapporto delle immagini di Madonne di Robusti con le icone della Maria Vergine vanno considerate nella stessa prospettiva. Il terzo capitolo della ricerca esamina la risposta artistica data da Tintoretto alle icone mariane del culto. Le icone di Maria Vergine studiate nel capitolo 3.1., ora attribuite a Lorenzo Veneziano, per il pubblico cinquecentesco erano considerate “di mano ignota” e godevano di una devozione particolare. I capitoli 3.2. e 3.3. esaminano la risposta di Tintoretto alle immagini veneziane del culto di *maniera greca*, anche secondo le leggende di origine costantinopolitana.

Anche se la maggior parte degli studi di *icon maintenance* tratta i casi riguardanti la risposta artistica alle immagini di carattere contemplativo, come quelle della Madonna o di Cristo, tra cui anche il *Cristo Portacroce* di Tiziano, non bisogna sottovalutare il ruolo del genere narrativo nel rapporto tra arte moderna e arte medievale. Il secondo capitolo della presente ricerca studia proprio la risposta di Tintoretto alle raffigurazioni narrative della decorazione della Basilica di San Marco la quale, nel suo complesso, aveva lo status di sacra reliquia. Nel Cinquecento la decorazione musiva antica di San Marco era considerata come appartenente a un passato lontano, senza una datazione precisa (vedi la parte 1.3). Inoltre il programma dei mosaici veniva spesso attribuito al santo Gioachino da Fiore, e ciò legava la loro ideazione a un’origine divina. Si credeva infatti che i mosaici contenessero le profezie di San Gioachino, le quali erano consultate durante i periodi di guerra³⁹. La leggenda sull’*auctoritas* dei mosaici rientra nel paradigma dell’attribuzione di altre immagini del culto esaminate nel presente lavoro, per lo più attribuite a San Luca Evangelista o considerate di origine divina.

Nell’ambito della ricerca tintoretiana è possibile ritrovare un tentativo di teorizzazione della presenza di arcaismi e di tendenze retrospettive negli scritti di Benjamin Paul⁴⁰. Paul è stato il primo a porre la questione del carattere degli arcaismi tintoretiani e della specificità del rapporto del pittore con l’eredità medievale. Paul guarda all’inclinazione tintoretiana per gli

³⁹ SANSOVINO 1581, p.34r,v; DEMUS 1984, v. 1.1, p. 256.

⁴⁰ PAUL 2004; PAUL 2009; PAUL 2012.

arcaismi come a un fenomeno occasionale, legato ai circoli monastici tridentini, tra cui le Orsoline e la congregazione di Cassinesi⁴¹. Nella sua ricerca storico-artistica, assai tradizionale, Paul lega i casi, a suo parere rari, dell'arcaismo tintoretiano al contesto sociale e ideologico, modificando la formula elaborata da Stuart Lingo⁴². Studiando le opere d'arte prodotte su commissione dai monaci cappuccini, Lingo elabora un apparato teorico relativo al loro "neo-medievalismo", elencando diverse possibilità dell'utilizzo degli elementi arcaizzanti. Riformulando il sistema approssimativo di Lingo, è possibile ricondurlo a due eventualità: l'impiego degli elementi arcaici per imitazione dello stile medievale e l'utilizzo di tali elementi che diventano quasi irriconoscibili nella nuova opera pur situandosi all'origine della sua produzione⁴³.

Probabilmente i dipinti di Tintoretto non furono mai intesi come imitazione di uno stile arcaico; tale imitazione non corrisponderebbe alla sua strategia artistica, al complesso stilistico utilizzato nelle sue opere e alle richieste dei committenti cinquecenteschi⁴⁴. L'esame della ricezione degli artefatti, considerati come *della maniera greca* nella Venezia del Cinquecento, mira a dimostrare il loro valore per lo spettatore coevo e non implica l'imitazione stilistica. L'impiego di alcune tecniche medievali faceva invece parte del linguaggio pittorico di Tintoretto, com'è il caso delle dorature nella *Presentazione della Vergine al Tempio* della Chiesa di Madonna dell'Orto, di regola però all'interno di uno stile completamente nuovo. L'incorporazione degli elementi arcaici in un sistema stilistico innovativo implicava una riconsiderazione di questi elementi, che all'interno dell'ambiente stilistico estraneo acquisivano anche un significato diverso. La ricerca di Paul sulla *Crocifissione* della Selva del Montello contribuisce proprio all'articolazione di questo meccanismo. Secondo l'esatta formulazione di Paul, l'"arcaismo indica la distanza storica e appositamente recupera aspetti prominenti dell'arte del passato". L'arcaismo, continua Paul, valorizza il passato proprio per la sua differenza rispetto agli elementi stilistici innovativi e non per la possibile vicinanza alle espressioni artistiche coeve⁴⁵. L'arcaismo

⁴¹ PAUL 2009, p. 25.

⁴² LINGO 1998.

⁴³ LINGO 1998, p. 11.

⁴⁴ Per un'argomentazione più dettagliata contro l'utilizzo dello stile bizantino nei dipinti di Tintoretto vedi il capitolo 1.1.

⁴⁵ PAUL 2009, p. 31.

non mira alla ricostruzione storica, ma incorpora elementi specifici dell'arte del passato nel complesso ed elaborato linguaggio pittorico coevo⁴⁶.

Problematizzare la distanza tra vecchi artefatti e nuovo stile è una delle caratteristiche principali dell'arte rinascimentale. Nell'esempio citato da Nagel e Wood, la *Visione di Sant'Agostino* nella Scuola degli Schiavoni, Carpaccio cita i vecchi artefatti per far convergere diverse dimensioni temporali all'interno di un'immagine⁴⁷. Gli artefatti citati erano riconosciuti dallo spettatore come distanti, erano tipologicamente associati alle origini mitiche, ma la loro integrazione nello stile nuovo fa crollare la distanza storica⁴⁸. L'uso delle citazioni anacronistiche nella pittura religiosa di Tintoretto è esaminata proprio in questa doppia prospettiva. Il ritorno figurativo al passato è considerato una condizione necessaria per il rinnovamento nell'età della Riforma.

Elementi bizantini e arcaici e il problema dello spettatore

Nella ricerca storico-artistica odierna, per ciò che riguarda l'impatto dell'arte medievale su quella moderna, il focus si sposta dalle circostanze della produzione alla particolarità della ricezione⁴⁹. Il ruolo dello spettatore e i diversi modi di guardare l'arte visiva sono diventati determinanti per la ricerca storico-artistica. Dalla ricerca sul significato immanente dell'arte e della sua forma, tipica del primo Novecento, l'accento si è spostato sulla discorsività dei fenomeni artistici, sui modi della loro percezione, sulle diverse prospettive di ricezione dello spettatore coevo, da cui l'interpretazione storico-artistica non è dissociabile.

Negli anni settanta Michael Baxandall ha proposto il concetto di *period eye*, che mette in rilievo gli aspetti sociali e culturali della visione in un dato periodo storico: lo sguardo si presenta come dotato, inizialmente, di un set di strumenti determinato socialmente e culturalmente, che

⁴⁶ PAUL 2009, p. 31.

⁴⁷ NAGEL, WOOD 2005, p. 404.

⁴⁸ NAGEL, WOOD 2005, p. 404.

⁴⁹ HAMBURGER 2013, p. 204.

viene utilizzato per interpretare l'oggetto artistico⁵⁰. La concezione di Baxandall include anche gli aspetti psicologici e fisiologici della percezione che, però, non vengono trattati nella presente ricerca perché non rientrano nella metodologia adottata⁵¹. Essa si concentra sulla peculiarità dello sguardo posto sull'arte religiosa di Tintoretto da parte dei suoi committenti e del suo pubblico che, a seconda dello status sociale e della provenienza, potevano essere più propensi alla commissione legata ad un'iconografia arcaica o al suo riconoscimento nel dipinto.

Il ruolo dello sguardo con l'accento sull'opera d'arte esamina la concezione dell'estetica della ricezione, che comprende il significato dei testi scritti e figurativi partendo dall'interpretazione da parte del pubblico coevo. Elaborata originariamente dalla Scuola di Costanza e in particolare da Hans Jauss e Wolfgang Iser, essa fu successivamente adattata alla storia d'arte prevalentemente da Wolfgang Kemp in ambito tedesco e da John Shearman in ambito anglofono⁵². L'estetica della ricezione sottolinea l'importanza fondamentale del dialogo tra il testo figurativo e il suo destinatario per l'interpretazione del dipinto. Secondo tale approccio, vanno prese in considerazione non solo le recensioni scritte dagli spettatori coevi, ma anche i modi di vedere impliciti nella struttura del dipinto. Kemp applica alla storia dell'arte il concetto di *lettore implicito* elaborato da Iser o, nel caso della storia dell'arte, quello di *spettatore implicito*. Ogni opera d'arte è indirizzata allo spettatore e quindi il compito dell'interprete è riconoscere i mezzi con cui l'opera si rivolge al pubblico e proiettarli sia sulla storia sociale del dipinto che sulla sua forma estetica⁵³. Svetlana Alpers ha formulato il paradosso dello *spettatore implicito* nel suo testo programmatico, incluso nella raccolta di Kemp. La struttura ambivalente della rappresentazione non solo ricostruisce il mondo visibile, ma comunica con lo spettatore, confermando la sua presenza⁵⁴.

Nel presente lavoro i modelli di riferimento arcaici o bizantini vengono innanzitutto individuati a partire dalla specifica visione cinquecentesca. I manufatti vengono considerati

⁵⁰ BAXANDALL 1972; per l'impatto culturale del concetto e le sue implicazioni sociali vedi LANGDALE 1998; per l'impatto della monografia di Baxandall sulla storia dell'arte vedi HILLS 2013.

⁵¹ Su diversi approcci che si affiancano all'estetica della ricezione, vedi KEMP 1998.

⁵² JAUSS 1991; ISER 1972; SHEARMAN 1992; KEMP 1992.

⁵³ KEMP 1992, p. 22; KEMP 1998.

⁵⁴ ALPERS 1983, p. 38.

bizantini o arcaici se la loro appartenenza stilistica è conforme nelle fonti cinquecentesche, a prescindere dalla loro attribuzione a un certo stile da parte della tradizione storico-artistica successiva. Questo approccio permette di individuare quali modelli erano visti e elaborati come bizantini o arcaici dallo spettatore del Cinquecento e quindi dallo stesso Tintoretto, dai suoi committenti e dal suo pubblico.

I dipinti religiosi di Tintoretto vengono esaminati alla luce della loro interazione con il pubblico devoto del Cinquecento. L'interpretazione dei dipinti tintoretiani viene svolta non solo sulla base del repertorio figurativo arcaico presumibilmente disponibile a Tintoretto e quindi rilevante per la sua produzione. L'arte di Tintoretto viene esaminata anche in relazione ai manufatti medievali, ritenuti autorevoli dalle testimonianze cinquecentesche, che mediante l'associazione del tipo iconografico o contestuale si proiettavano sui dipinti di Tintoretto, determinando la loro ricezione. Inoltre, vengono indagate le modalità di fruizione delle opere che venivano suggerite dai testi artistici, teologici e letterari coevi.

Capitolo I

1.1 La storiografia dei bizantinismi e arcaismi nelle opere di Tintoretto

La fortuna critica della figura di Tintoretto fu condizionata, fino alla metà dell'Ottocento, dai giudizi negativi espressi nei suoi confronti soprattutto da Giorgio Vasari e da altri letterati del Cinquecento, che ritenevano la sua produzione pittorica non conforme al gusto artistico del tempo. Il giudizio di Vasari giunse a Jacob Burckhardt quasi intatto attraverso tre secoli. Come prima Vasari, così anche Burckhardt individuò il motivo dell'inferiorità della pittura tintoretiana nella *prestezza del fatto* della sua maniera, attribuitagli per primo dall'Aretino, e nel suo eccessivo naturalismo⁵⁵.

Apparentemente il ruolo principale nel cambiamento della ricezione di Tintoretto spetta a John Ruskin (1819 – 1900), che nei suoi saggi *The Stones of Venice* e *The modern painters* rielaborò radicalmente l'immagine del pittore veneziano. Per lungo tempo la produzione artistica di Tintoretto era stata inserita nella corrente artistica del *Manierismo*, connotata negativamente fin dall'inizio, quando ancora Ludovico Dolce usava il termine *maniera* nel senso di "cattiva pratica, ove si veggono forme e volti quasi sempre simili"; un giudizio in seguito ripreso da Burckhardt nel senso peggiorativo, che si imporrà nel tempo, di imitazione non riuscita dello stile di Raffaello e Michelangelo⁵⁶. Le opere di Tintoretto, dallo studioso tedesco esplicitamente definito "ungeschickte Wetteifer mit Michelangelo" ("sfortunato rivale di Michelangelo"), erano per la stragrande maggioranza incluse in questa visione negativa⁵⁷.

⁵⁵ "E beato il nome vostro, se riduceate la prestezza del fatto in la pazienza del fare": ARETINO 1957, p. 205. "Queste opere... sono state fatte da Tintoretto con tanta prestezza, che quando altri non ha pensato a pena che egli abbia cominciato, egli ha finito": VASARI 1966-1987, v. V, p. 471. "Die meisten Bilder, mit Ausnahme der Sala dell'albergo, sind höchst nachlässig und schnell gemalt" ("La maggior parte dei quadri, con l'eccezione di quelli per la Sala d'Albergo, sono dipinti in maniera negligente e troppo veloce"); "Im linken Querschiff von S. Trovaso ein Abendmahl, zum gemeinsten Schmaus entwürdigt" ("Nella cappella a sinistra, a San Trovaso, un' *Ultima cena*, ridotta a un baccanale"): BURCKHARDT 1855, p. 985. Sulle implicazioni culturali della *prestezza* della maniera tintoretiana, vedi NICHOLS 1999, 69-84.

⁵⁶ DOLCE 1960, v. I, p. 196; BURCKHARDT 1855, p. 669; Vedi GOMBRICH 1963; SMYTH 1963; SHEARMAN. 1963; BREDEKAMP 2000.

⁵⁷ BURCKHARDT 1855, v. II, p. 985.

Ruskin contribuì notevolmente a capovolgere la visione critica su Tintoretto. Nel suo famoso paragone del *Serpente di Bronzo* di Tintoretto (Scuola Grande di San Rocco, Sala Superiore, 1576) con la versione romana di Michelangelo, Ruskin affermò che Tintoretto era riuscito a essere più vicino al testo biblico e quindi alla fedeltà alla natura (“Truth to Nature”) rispetto a Michelangelo, a cui mancava proprio la *veritableness*, la verosimiglianza:

Come al solito, la concezione di Tintoretto, come gli è caratteristico, è più fedele alla parola della Scrittura. [...] E siccome è la più verosimile, è nello stesso tempo la più terribile. Michelangelo sarebbe terribile se uno potesse credergli⁵⁸.

Ruskin, quattro anni prima della pubblicazione del *Cicerone* di Burckhardt, polemizzò qui direttamente con la ricezione manieristica di Tintoretto, attribuendogli quell’originalità e fedeltà alla natura che erano le qualità riservate solamente ai pittori dell’Alto Rinascimento e mancanti ai manieristi. Secondo il già citato Lodovico Dolce, “più è migliore e più eccellente pittore, quanto maggiormente le sue pitture s’assomigliano alle cose naturali”⁵⁹. Un altro concetto retorico e poetico che era noto come qualità esclusiva di Michelangelo e che Ruskin, dopo Ridolfi, applicò a Tintoretto, era la sua divina “terribilità”, anch’essa una delle massime caratteristiche attribuibili all’arte rinascimentale⁶⁰.

A proseguire ed elaborare questo orientamento critico fu lo storico d’arte viennese Max Dvořák (1874 – 1921). Nonostante la monografia di Anna Lepschy, che riassume l’immagine di Tintoretto nella critica dal Cinquecento al Novecento, menzioni il nome di Dvořák solo una volta, per un motivo di carattere secondario⁶¹, Hans Aurenhammer, studiando i manoscritti di Dvořák mai pubblicati, dimostra che Tintoretto fu al centro delle ricerche dello studioso lungo tutto il corso della sua vita e che la sua analisi è stata il punto di svolta all’interno degli studi tintoretiani⁶². Dvořák rielaborò il termine *manierismo*, intendendolo non più come decadenza

⁵⁸ “As usual, Tintoret’s conception, while thoroughly characteristic of himself, is also truer to the words of Scripture. [...] And while thus the truest, it is also the most terrific conception. M. Angelo’s would be terrific if one could believe in it”: RUSKIN 1867, v. III, p. 358; vedi anche PENNY 1974, p. 268-273.

⁵⁹ DOLCE 1960, p. 153.

⁶⁰ “A Michelangelo dunque ho dato il Drago, di natura terribile [...]. Perché egli ha dato alle figure sue una forma terribile, cavata dai profondi secreti dell’Anatomia”: LOMAZZO 1590, p. 57.

⁶¹ LEPSCHY 1983.

⁶² AURENHAMMER 1996, p. 47.

del Rinascimento ma, al contrario, come il momento della nascita del moderno; di conseguenza, anche il *manierista* Tintoretto diventava il pittore *protobarocco*, se non addirittura *espressionista*⁶³. Da questo passaggio da una visione regressiva a una progressiva dipese la rivalutazione storico-artistica della figura di Tintoretto, che da quel momento in poi cominciò ad attirare sempre più l'attenzione degli studiosi.

Il cambiamento della visione critica su Tintoretto derivò allora dal cambiamento dei paradigmi storico-artistici e da un diverso valore attribuito agli artisti minori rispetto ai grandi maestri; ciò avvenne a causa della crisi di inizio Novecento e dalla Prima Guerra Mondiale. Dvořák, come Ruskin, ha tracciato nei suoi scritti una linea di progresso alternativa che, partendo dal Medioevo, attraverso il *Manierismo*, proseguiva verso la nuova età spirituale e antimaterialistica di inizio Novecento. Com'è stato mostrato di recente, spetta proprio a Dvořák la riabilitazione dell'epoca medievale nell'immagine storico-artistica e del ruolo transitorio del Medioevo tra l'Antichità e il Rinascimento⁶⁴. La celebrazione del Medioevo non era comunque una caratteristica esclusiva del pensiero di Dvořák, ma del gruppo più ampio degli storici e degli storici dell'arte germanofoni degli anni '20 – '30 del Novecento⁶⁵. La rivalutazione del Medioevo ha comportato, di conseguenza, alcune ripercussioni sulla ricezione delle opere tintoretiane. La visione "antirinascimentale" di Tintoretto proposta da Dvořák portava con sé anche il suo "neomedievismo"⁶⁶. Negli scritti di Dvořák Tintoretto diventa uno *storico* che ritorna ai vecchi temi cristiani come alla fonte "di sintesi e di revisione spirituali"⁶⁷. Queste due linee guida dello sguardo di Dvořák sull'opera di Robusti avrebbero potuto determinare le future scoperte dei bizantinismi e medievismi nei suoi dipinti religiosi.

Un'altra tendenza interpretativa, sviluppata da Ruskin, consisteva in una rivalutazione del naturalismo di Tintoretto, basata su una considerazione positiva degli elementi "bassi" e "volgari" presenti nella sua pittura come tipici elementi dell'arte veneziana. Se per Burckhardt la

⁶³ AURENHAMMER 1996.

⁶⁴ AURENHAMMER 2010.

⁶⁵ SCAVIZZI 2010.

⁶⁶ AURENHAMMER 1996, p. 51.

⁶⁷ AURENHAMMER 1996, p. 49.

somiglianza dei discepoli partecipanti alle Ultime cene con i gondolieri era l'evidenza più ovvia della disdicevole lontananza del pittore dalla perfezione dell'ideale antico, Ruskin vi riscontrò invece la prova della verosimiglianza.

Lo stessa linea interpretativa venne seguita da Detlev von Hadeln (1878 – 1935), che parlò di estremo realismo di Tintoretto (riferendosi al dipinto *Cena in Emmaus*, ora a Budapest), da non intendersi come volgarità ma, ancora una volta, come verosimiglianza nel senso di conformità alla Sacra Scrittura:

Mentre Tiziano era un classicista, nel senso che preferiva raffigurare un ideale trasfigurato, molto diverso dalla realtà, Tintoretto prima di tutto cercava di rappresentare le scene nel modo più convincente possibile, come se volesse mettere di fronte lo spettatore a un evento quasi reale. [...] E per aumentare l'inquietudine, altre figure si introducono nel movimento vivace a contrasto – una serva che prende la brocca da un ragazzo, o un vecchio che propone un piatto di sardine al Salvatore, proprio nel momento della benedizione. Questa concezione può sembrare scandalosa, ma non lo è affatto. Al contrario, la volontà di Tintoretto era di illustrare un episodio della Scrittura in modo tale da provocare la fede del suo pubblico; un pubblico semplice, come era lui stesso, la cui ingenuità egli si sentiva di dover impressionare con i metodi più drastici. Nella Bibbia ci si fa riferimento alla locanda in un villaggio, e Tintoretto si sentiva obbligato a rappresentare una trattoria, occupata da gente umile, che reagisce fortemente alle sorprese⁶⁸.

Il riconoscimento di elementi medievali o locali in Tintoretto non comportava necessariamente la scoperta degli elementi bizantini, dato che l'arte bizantina fino alla fine dell'Ottocento e nei primi anni del Novecento era stata estromessa dall'evoluzione dell'arte occidentale. L'Orientalismo della disciplina storico-artistica, dovuto alla filosofia della storia hegeliana, escludeva il campo degli studi bizantini dalla visione lineare del progresso storico dell'arte rinascimentale. Come ha dimostrato Ernst Gombrich (1909 – 2001), lo sviluppo della

⁶⁸ "While Titian was a classicist in the sense also that he preferred to depict a transfigured ideal, very different from reality, Tintoretto aimed from the first at representing his scenes as convincingly as possible, at confronting the spectator with something almost like a real event. And in order to increase the restlessness, other figures are introduced in lively, contrasted motion - a maid who takes a jug from the boy, an older lad who at the very moment when the Savior asks a blessing, offers Him a plate of sardines. Such a conception may be shocking, but it is anything but frivolous. On the contrary, Tintoretto's wish was to illustrate a scriptural episode in, a way calculated to compel belief on the part of his public, a public simple like himself, whose naiveté he felt had to be impressed by very drastic methods. In the Bible, reference is made to a village inn, and Tintoretto felt compelled to represent in his picture a "trattoria" occupied by humble people who react violently to surprises": VON HADELN 1922, p. 217.

storia dell'arte ottocentesca fu determinato, anche se non tutti gli storici d'arte ne erano consapevoli, dal paradigma ideologico hegeliano⁶⁹. Anche Dvořák, nonostante avesse cambiato il paradigma critico riguardante l'arte di Tintoretto, non fu comunque estraneo all'Orientalismo dei suoi maestri Alois Riegl (1858 – 1905) e Franz Wickhoff (1853 – 1909).

Nonostante ciò, è noto che all'interno della Scuola viennese esisteva un vivace dialogo riguardante la dicotomia "Est-Ovest". A rielaborare la posizione storiografica nei confronti di Bisanzio fu Joseph Strzygowski (1862 – 1941), uno dei protagonisti della Scuola di Vienna, i cui interessi intellettuali erano probabilmente dovuti al revival bizantino presente in Austria a cavallo tra Ottocento e Novecento. Nella polemica intorno alla *Genesi di Vienna*, Strzygowski tentò di provarne le origini orientali, mentre Wickhoff e Riegl rimanevano convinti dell'origine strettamente occidentale del manoscritto biblico⁷⁰. Anche se le argomentazioni pro-bizantine di Strzygowski non modificarono la posizione dei suoi colleghi, la polemica sollevò delle questioni che furono riprese dalle generazioni successive di studiosi viennesi.

L'individuazione di alcuni elementi in chiave bizantina o arcaica nell'opera di Robusti cominciò a configurarsi nella storiografia tintoretiana di matrice viennese e proseguì nelle ricerche dei successori della Scuola, sia germanofoni che italiani. Essa era dovuta probabilmente alla coincidenza delle due circostanze cui si è già accennato: da un lato, al rilancio della fama di Tintoretto, che includeva questa volta elementi medievistici e locali; dall'altro, alla polemica orientalistica all'interno della Scuola viennese, che si svolse sullo sfondo dello sviluppo della bizantinistica come campo separato degli studi in ambito germanofono.

È noto che Rodolfo Pallucchini (1908 – 1989) aprì l'introduzione dell'ancor oggi unico *Catalogue raisonné* di Tintoretto con un riferimento a Dvořák come al primo studioso che problematizzò l'immagine *manieristica* del pittore⁷¹. È altrettanto noto che Luigi Coletti (1886 – 1961), Karl Maria Swoboda (1889 – 1977) e molti altri storici d'arte, che si sono peraltro occupati degli arcaismi tintoretiani, sono stati condizionati e indirizzati nelle loro ricerche dall'immagine

⁶⁹ GOMBRICH 1969.

⁷⁰ RAMPLEY 2013, p. 166-185.

⁷¹ PALLUCCHINI, ROSSI 1982, v.1., p. 11.

fornita da Dvorak⁷², di cui Swoboda era stato allievo. Tuttavia, il ruolo marginale concesso agli arcaismi di Tintoretto negli studi a lui dedicati, assieme alla mancanza di ricerche storiografiche sul tema, ci impediscono di rintracciare la totalità dei passaggi grazie ai quali si è radicata l'identificazione di alcune espressioni pittoriche di Tintoretto come "arcaismi". Ciò che speriamo di avere messo in luce è quanto meno il quadro che funge da sfondo alla presenza defilata, seppur costante, di bizantinismi o arcaismi, così come vengono menzionati nelle ricerche sulla pittura di Tintoretto.

Il riconoscimento dei bizantinismi si legittimava fin dall'inizio (e viene legittimato ancor oggi) anche a partire dalle specificità storiche e politiche di Venezia, città nata come provincia bizantina e quindi erede diretta della cultura dell'Impero. La peculiarità della posizione veneziana fu condizionata da due circostanze: la sua lontananza da Roma e Firenze e il possesso di propri manufatti bizantini (o italo-bizantini). A questo proposito, è particolarmente significativo quanto scrive un altro studioso tedesco di Tintoretto della prima metà del Novecento, Erich von der Bercken:

Furono proprio i cittadini di Venezia, dove si trovava la basilica di San Marco con i suoi mosaici, il monumento più impressionante dell'arte bizantina, i meno toccati dall'arte straniera e i maggiormente influenzati dall'arte orientale. Tra loro il primo fu Gentile Bellini che, grazie a un viaggio a Bisanzio, mantenne vivace l'interesse per l'Oriente. Lo seguirono gli artisti della sua scuola, tra cui Lazzaro Bastiani, Mansueti, e prima di tutti Carpaccio, le cui storie o le raffigurazioni leggendarie funzionavano come mosaici o come arazzi orientali. La tradizione dello sguardo e le raffigurazioni sulle superfici colorate da Carpaccio giunsero, attraverso Bonifacio, a Schiavone fino a Tintoretto, e più tardi furono dimenticate.⁷³

Ora, il ruolo di Tintoretto, definito da Heinrich Wölfflin come "Zertrümmerer der Klassischen Förderung" ("distruttore dell'eredità classica"), trova un'ulteriore conferma nella sua particolare

⁷² Su Coletti vedi PALLUCCHINI 1987.

⁷³ „In Venedig, wo die Kirche des hl. Markus mit ihren Mosaiken als das eindrucksvollste Denkmal byzantinischen Kunst dastand, waren es vor allem die Stadtvenezianer, die von fremder Kunst wenig berührt waren, die den morgenländischen Einfluss am stärksten zeigen, am Ende des Quattrocento Gentile Bellini, der durch eine Reise nach Byzanz diese Anregungen wach gehalten hat, und die Künstler seiner Richtung und Schule, wie Lazzaro Bastiani, Mansueti, vor allem Carpaccio, dessen Historien- und Legendenbilder wie farbige Mosaiken oder orientalischen Teppiche wirken. Die Tradition des Sehens und Gestaltens in farbigen Flächen ist von Carpaccio über Bonifazio und Schiavone auf Tintoretto übergegangen, sie wurde später verschüttet“: VON DEN BERCKEN 1942, p. 25-26.

venezianità, in tensione con l'altra sua definizione canonica di *manierista*, in quanto assiduo seguace di Michelangelo e della sua maniera, a differenza di altri tipici rappresentanti della scuola veneziana⁷⁴. È la tensione tra questi due poli che definisce le diverse tendenze interpretative del *corpus* degli studi tintorettiani, fino ai più recenti, e che spinge gli storici dell'arte a definire certi elementi della pittura del Robusti come arcaici.

L'approccio, che vede l'arte come prodotto di inconsapevoli influssi locali, induceva alcuni studiosi a riconoscere elementi arcaici anche nell'arte di altri pittori veneziani del Cinquecento. Nonostante il giudizio di Von Handeln, Tiziano, nel pensiero germanofono di inizio secolo, non era sempre considerato estraneo all'impatto del bizantinismo veneziano. Theodor Hetzer (1890 – 1946), infatti, ricostruendo il rapporto dei pittori veneziani con i modelli bizantini, rivela le "influenze" bizantine anche nell'opera di Tiziano⁷⁵. Mediante un puro confronto stilistico Hetzer dimostra che Tiziano imitava in particolare i modelli musivi bizantini presenti a Venezia, per creare le figure di Danae o Venere⁷⁶. Secondo Hetzer, Tiziano adatta anche alcune tecniche bizantine, specialmente le lumeggiature e la modellazione del panneggio⁷⁷. Da ciò emerge che la logica degli influssi inintenzionali dell'arte locale, che determinava la produzione degli artisti, faceva ammettere agli studiosi la presenza di bizantinismi anche nell'opera di un pittore come Tiziano, ampiamente riconosciuto come rappresentante dell'ideale rinascimentale. Tuttavia lo studio degli elementi bizantini nella produzione di Tiziano rimane piuttosto raro nella storia dell'arte novecentesca e solo di recente è stato ripreso da Tom Nichols⁷⁸.

Cerchiamo ora di analizzare i principali elementi arcaizzanti nella pittura religiosa di Tintoretto, già presi in esame dagli studi tintorettiani, e di comprendere le motivazioni del loro impiego; lo faremo raggruppando le immagini non cronologicamente, ma secondo la tipologia

⁷⁴ WÖLFFLIN 1917, p. 225.

⁷⁵ HETZER 1923, p. 204-220.

⁷⁶ HETZER 1923, p. 216.

⁷⁷ HETZER 1923, p. 217.

⁷⁸ NICHOLS 2013, p. 59-63.

degli arcaismi, aggiungendo, ove possibile, alcune osservazioni personali e individuando dei *pattern* di integrazione dello strato anacronistico, che potranno emergere in corso d'analisi⁷⁹.

Lo stile e l'iconografia

Il primo gruppo di opere tintoretiane dove vengono incessantemente scoperti elementi arcaici, compresi quelli bizantini, sono i quadri giovanili del pittore. "Il giovane Tintoretto" è uno dei campi più problematici della ricerca tintoretiana, in quanto non esiste un *corpus* ben definito della produzione di Jacopo Robusti prima del *Miracolo dello schiavo* (1548, Gallerie dell'Accademia, Venezia)⁸⁰. I motivi di questa difficoltà si intrecciano tra loro, dando luogo a un nodo di difficile soluzione: la scarsa evidenza storica documentaria (pochi quadri sono firmati, datati o menzionati nelle fonti) è complicata dalla varietà formale delle opere, e ciò impedisce di avere un *corpus* definito del pittore e quindi di poter fornire un quadro dettagliato della prima fase della sua carriera artistica.

In questo intreccio storico interviene la categoria di "qualità artistica", introdotta dagli studiosi allo scopo di valutare il processo che ha condotto il pittore alla realizzazione del *Miracolo dello Schiavo*. È proprio la presunta presenza di elementi formali di carattere bizantino che giustifica la scarsa qualità della maggior parte della produzione giovanile dell'artista. Così scriveva Roberto Longhi, con la successiva approvazione di Rodolfo Pallucchini:

Escogitare un meccanismo esecutivo che accordasse in una dialettica apparente i due poli della maniera e del colore era proprio un distruggere la sostanza passionale di quelle due tendenze. Ora, esempi di stilemi meccanizzati non erano mancati, né mancavano a Venezia. N'erano stati maestri i vecchi musaicisti bizantini che ora seguitavano, più in basso, coi "madonneri". Non importa che a questi giorni costoro sapessero appena meccanizzare le composizioni quattrocentesche; era la metodica che contava: quel modo atavico di tener visibilmente distinta la massa cromatica

⁷⁹ Organizzare il capitolo in senso cronologico non è stato possibile, poiché molti dei quadri in questione hanno una datazione discussa, che spesso varia di oltre due decenni. La stessa circostanza impedisce di elaborare un'ipotesi di distribuzione cronologica degli arcaismi tintoretiani, anche se su questa questione specifica è possibile almeno avanzare delle proposte.

⁸⁰ In caso di datazione sicura, la data si riporta nel testo tra parentesi; in caso di datazione discussa, si fa riferimento alla discussione in nota. Per ogni dipinto in questione si indica la numerazione presente nei due cataloghi esistenti: quello di Pallucchini e Rossi, e la lista di Echols e Ilchman. Qui: PALLUCCHINI, ROSSI 1982, n. 132; ECHOLS, ILCHMAN 2009, n. 46.

dal chiaroscuro inteso come rete grafico-luminosa, come scrittura di luci. Sospetto che la cultura di Tintoretto giovane, come del resto anche quella del dalmata Schiavone, vagasse in questa zona marginale di cultura levantina.⁸¹

Sfruttando l'immagine di Ridolfi, che definisce Tintoretto come l'unione di due poli – Michelangelo e Tiziano, che rappresentano rispettivamente il *manierismo* tosco-romano e l'autentica tradizione veneziana – Longhi rinveniva la causa della scarsa qualità dei quadri giovanili di Tintoretto nell'imitazione dei madonneri e nell'utilizzo della loro tecnica pittorica. L'attribuzione dello stile dei madonneri alle prime opere di Tintoretto dipendeva dal presupposto che la produzione di un giovane pittore *manierista* fosse il risultato dell'imitazione di altri pittori in fase più avanzata dell'evoluzione artistica (come Schiavone in questo caso): in caso di scarsa qualità, all'artista veniva imputato di imitare uno stile non corrispondente al gusto artistico del tempo.

Un altro esempio che segue la stessa logica è connesso al caso del *Cristo e l'Adultera* di Praga (fig. 1; 1545-47 ca., Galleria del Castello, Praga). Le proporzioni delle figure e i loro "marionettenhaften Bewegungen" ("movimenti da pupazzi") vennero ascritti alla tradizione bizantina inizialmente da Jaromir Neuman; in seguito l'interpretazione venne ripresa nel catalogo di Pallucchini-Rossi. Il pensiero di Neumann seguiva lo schema introdotto da Longhi – il quadro era paragonato alla maniera di Schiavone - per poi arrivare alla seguente conclusione:

Le curvature audaci degli assi del corpo, il coraggio con cui il pittore ignora le proporzioni reali del corpo, la tipologia molto particolare delle figure allungate con piccole teste e piedi, tutto ciò indica che Tintoretto in questo gruppo di dipinti ha scelto di tralasciare i modelli romani e parmigiani, per creare una nuova tendenza manieristica. Da un'attenta analisi seguono due conclusioni, che lasciano supporre come Tintoretto, in cerca di nuove forme manieristiche, abbia considerato anche il sostrato locale composto dalla pittura prevalentemente bizantina medievale di origine veneto-cretese. Allo schema bizantino si può ricondurre la figura del fariseo con turbante del dipinto di Amsterdam, come anche le proporzioni e i movimenti da pupazzi delle altre figure nelle opere già menzionate del nostro gruppo.⁸²

⁸¹ LONGHI 1978, p. 3-64; PALLUCCHINI 1950, p. 50.

⁸² „Die kühnen Verdrehungen der Körperachsen, der Mut, mit dem sich der Maler über die wirklichen Proportionen hinweggesetzt hat, die ganz besondere Typik der langgestreckten Figuren mit kleinen Köpfen und Füßen, all das zeugt davon, daß Tintoretto in dieser Gruppe den Versuch unternahm, römischen oder parmesischen Vorbilder unbeachtet läßt, eine neue manieristische Orientierung zu erzielen. Aus der eingehenderen Analyse seien hier vorgreifend nur zwei Folgerungen erwähnt, die der Vermutung Raum geben, daß Tintoretto sich beim Suchen neuer

Se Longhi usava il termine *manierismo* nel senso classico di manierismo tosco-romano, Neumann sembra averlo inteso come imitazione di qualsiasi maniera, in questo caso di quella bizantina. Le connotazioni progressive del *manierismo* tintoretiano venivano applicate anche alla maniera bizantina, la riproduzione della quale avrebbe dovuto spiegare e giustificare il carattere meccanico e non mimetico delle figure tintoretiane. È importante sottolineare che in questo caso si tratta degli aspetti formali delle figure, cioè dell'imitazione dello *stile* bizantino.

Il *manierismo* di Tintoretto, che nella maggior parte degli studi è connotato positivamente, implica la consapevole imitazione di Michelangelo e della coeva arte tosco-romana da parte del pittore veneziano, allo scopo di rendere i suoi quadri conformi alle richieste del gusto del tempo e quindi concorrenziali rispetto alle opere degli altri pittori, soprattutto di Tiziano. Applicare il termine *manierismo* anche nei riguardi della maniera bizantina o post-bizantina significa allargare il suo significato a tal punto da fargli perdere il fondamento del suo senso storico-artistico⁸³. Il *manierismo* di Tintoretto, inteso in senso canonico, cioè come imitazione della maniera tosco-romana e non come imitazione dello stile bizantino, era riconosciuto non solo dagli storici dell'arte, ma anche dai suoi committenti e spettatori contemporanei⁸⁴.

Diversamente, l'imitazione dello stile bizantino implicherebbe una consapevole riproduzione di modelli formali recepiti al tempo come arcaici. Questa ipotesi deve tuttavia tener conto di due questioni, che non possono essere date per scontate: prima di tutto, il *manierismo* di Tintoretto nella sua definizione canonica non prevede l'imitazione di uno stile decisamente anacronistico; in secondo luogo, l'eventualità dell'imitazione di uno stile anacronistico necessita

manieristischer Formen auch auf das heimische, im wesentliche mittelalterliche byzantinische System der kretisch-venezianischen Malerei stützte. Von einem derartigen byzantinischen Schema kann man die Figur des Pharisäers im Turban aus dem Amsterdamer Bild ableiten, ebenso wie die Proportionen und marionettenhaften Bewegungen der übrigen Gestalten aller drei erwähnten Werke unserer Gruppe“: NEUMANN 1966, p. 288; PALLUCCHINI-ROSSI 1982, p. 151, n. 114.

⁸³ Come esso era definito da Vasari, Lonzi, Burckhardt e altri. Vedi BREDEKAMP 2000, p. 109-129.

⁸⁴ Vasari definisce “terribili” alcuni dettagli del *Giudizio Universale* della Madonna dell'Orto. Questa definizione allude direttamente a Michelangelo e al suo *Giudizio*. VASARI 1966-1987, v. V, p. 470. Raffaele Borghini testimonia l'autoidentificazione di Tintoretto con la tradizione fiorentina. BORGHINI 1967, p. 551.

di una spiegazione storica, che prevede un contesto di committenza specifica o di altre circostanze che giustifichino l'impiego di uno stile arcaico.

Alla luce della revisione della produzione pittorica giovanile di Tintoretto, la ricerca tintoretiana recente ha criticato la tesi di Neumann, interpretandola come un tentativo di giustificare la qualità inferiore dei quadri con l'imitazione della maniera bizantina. Seguendo il pensiero di Robert Echols e Frederick Ilchman, la presenza di "puppet-like figures" nei quadri attribuiti erroneamente a Tintoretto è il risultato della mancata preparazione artistica di un altro pittore, vero autore dei dipinti e imitatore di Tintoretto. Togliendo dal catalogo sessantotto quadri che erano stati ricondotti al giovane Tintoretto (prima del 1548) e attribuendoli ad assistenti o imitatori, sulla base di un criterio *qualitativo*, Echols e Ilchman dichiarano di risolvere anche il problema della presunta imitazione della pittura veneto-cretese da parte di Tintoretto:

Senza questi dipinti deboli, il corso della carriera di Jacopo prima del *Miracolo dello schiavo* comincia ad avere un aspetto molto differente [...] e il momento del 1546, in cui lui presumibilmente adottò lo stile bizantino dei pittori veneto-cretesi, semplicemente sparisce⁸⁵.

Il convegno dedicato alla giovinezza di Tintoretto, svoltosi a Venezia il 28-29 giugno 2015, ha dimostrato però che il problema della produzione giovanile di Jacopo Robusti non si risolve solo sulla base degli argomenti dell'omogeneità stilistica e della qualità pittorica. Le complesse questioni dell'adattamento del pittore al mercato artistico e ai gusti dei committenti, il problema del funzionamento della bottega cinquecentesca e della differenza tra opera autografa e non-autografa (ma ritenuta, diversamente da quanto si pensa oggi, comunque facente parte della sua produzione, anche a fronte di una partecipazione minima da parte del pittore) – tutte queste problematiche conducono alla questione della definizione del *corpus* tintoretiano al di là delle valutazioni di stile e qualità. L'approccio puramente formale, tendenzialmente idealistico, mostra i suoi limiti proprio nei casi in cui non sembra in grado di risolvere la questione dell'incoerenza qualitativa di un'opera tintoretiana rispetto ad altre opere dello stesso periodo ritenute

⁸⁵ "Without this weak and derivative pictures, the course of Jacopo's career before the Miracle of the Slave begins to look very different [...] and a moment in 1546 when he supposedly adopted the Byzantine style of Cretan-Venetian painters, simply disappear": ECHOLS, ILCHMAN 2009, p. 97.

“autografe”⁸⁶. Proprio in questi casi entrano in gioco altri argomenti, riguardanti i diversi aspetti della produzione e della fruizione artistica del Cinquecento, da leggersi sotto il profilo economico, sociale e storico-culturale.

Muovendoci sullo sfondo delle diverse prospettive degli studi tintorettiani che stanno emergendo o che emergeranno in futuro, in questa sede ci dobbiamo limitare al problema dei bizantinismi e arcaismi e del loro ruolo nella produzione pittorica di Tintoretto⁸⁷. Prendendo in considerazione i risultati metodologici ottenuti da Echols e Ilchman, dobbiamo però sottolineare che l’eventuale ricorso a elementi bizantini e arcaici va trattato a parte rispetto al problema della qualità pittorica. Quest’ultima non può essere considerata l’unico criterio attributivo, soprattutto rispetto alla produzione globale di Tintoretto, caratterizzata, da questo punto di vista, da una grande varietà.

Negli studi dedicati all’*Adultera Corsini* alias *Chigi* (fig. 2; 1546 ca., Palazzo Barberini, Roma), Erasmus Weddigen ha dimostrato come gli elementi stilistici ricorrenti possano fungere da base per l’attribuzione. Weddigen ha analizzato gli aspetti formali di tale quadro, come la costruzione compositiva (realizzata su modelli serliani), l’evoluzione formale e il colorito, che gli hanno permesso di elaborare un criterio – per il momento il più efficace – per l’attribuzione e la datazione. Gli elementi individuati e descritti da Weddigen costituiscono i tratti formali tipici di Tintoretto, che si ritrovano in molti dei suoi quadri di qualità variabile. Sabine Engel, rafforzando l’argomentazione di Weddigen, aggiunge che il disegno sottostante, visibile sulla radiografia del quadro, è realizzato nella maniera caratteristica di Tintoretto. Engel continua la sua analisi con delle proposte di carattere teologico, come il rapporto del quadro con la dottrina tridentina della salvezza, che indica come la sua esecuzione sia avvenuta prima del Concilio⁸⁸.

⁸⁶ Come avviene, per esempio, nel caso della *Crocifissione* di Selva del Montello: Benjamin Paul, su base documentaria, la data al 1548, mentre Echols e Ilchman la ritengono della fine degli anni Settanta o dell’inizio degli anni Ottanta, sulla base del confronto stilistico. ECHOLS, ILCHMAN 2009, p. 128-129.

⁸⁷ Per la discussione delle attribuzioni delle opere giovanili di Tintoretto, vedi in particolare: ECHOLS 1995; MARINELLI 2002; WEDDIGEN 2000; ECHOLS, ILCHMAN 2009.

⁸⁸ ENGEL 2012.

Più importanti per la nostra ricerca risultano le osservazioni riguardanti le probabili fonti bizantine dell'*Adultera* tintoretiana. Engel riconosce che il gesto delle mani della peccatrice dell'*Adultera Chigi* corrisponde letteralmente, anche se rappresentato con una simmetria speculare, al gesto dell'adultera sulla scena corrispondente del Ciborio della Basilica Marciana (fig. 3). Secondo la studiosa la somiglianza risulta palese, ed è rafforzata dall'estrema rarità del tipo iconografico della figura dell'adultera, comunemente raffigurata con le braccia incrociate⁸⁹. In questo caso la somiglianza sarebbe di stampo iconografico e non stilistico. Thomas Weigel ha recentemente dimostrato che il Ciborio di San Marco è con ogni probabilità un manufatto bizantino del sesto secolo, giunto a Venezia nel 1204⁹⁰. In queste circostanze l'adultera di Tintoretto diventa una diretta citazione marciana, ripresa da un manufatto bizantino, e dotata di grande valore per lo spettatore del Cinquecento. Come dimostra Weigel, la prima notizia scritta sul Ciborio appartiene alla mano di Sansovino, che nella sua guida descrive le colonne come "di notevole bellezza", "cosa di gran magistero & di spesa, & fatta per quello che si può giudicare, nella Grecia"⁹¹. Una citazione diretta dal manufatto "greco" sacro acquisisce così una legittimità storica, a differenza della presunta imitazione stilistica dell'arte bizantina.

Nella vastissima produzione di Tintoretto, l'elevata qualità non è un elemento costante; il criterio qualitativo, non essendo storicamente argomentato, rimane non verificabile. "Dass nicht alle Schöpfungen durchgehend Meisterwerke waren, ist in Anbetracht der überordenden Produktion verständlich", scrive Weddigen; in altre parole, le opere giovanili di Tintoretto, tanto quanto quelle della maturità, non mostrano un'omogeneità qualitativa, come riconosciuto peraltro anche da colleghi e critici contemporanei al pittore, ad esempio da Annibale Caracci, che commentò:

Ho veduto Tintoretto ora eguale a Tiziano ed ora minore del Tintoretto⁹².

⁸⁹ ENGEL 2012, p. 95-99.

⁹⁰ WIEGEL 1997; ENGEL 2012, p. 95.

⁹¹ SANSOVINO 1581, 36r; WIEGEL 1997, p. 22, n. 30.

⁹² Cit. in LEPSCHY 1998, p. 24.

Sia l'analisi della ricezione che quella dello stile non permettono di utilizzare il criterio della qualità come elemento decisivo per l'attribuzione.

Gli studiosi hanno riscontrato elementi bizantini e arcaizzanti in opere di diversa qualità di Jacopo Robusti. Benjamin Paul ha dimostrato convincentemente, sulla base dei fatti storici e dell'analisi formale, che la *Crocifissione* di Selva del Montello (fig. 4; Treviso), un'opera di qualità piuttosto alta – qualità riconosciuta anche da Echols e Ilchman, che tuttavia non mantengono l'attribuzione a Jacopo e la datazione alla prima fase della sua carriera – mostra evidenti elementi arcaici nella composizione e nell'iconografia⁹³. Ora, a prescindere dall'attribuzione alla mano di Tintoretto, il dipinto è comunque riconducibile alla sua bottega e i suoi tratti arcaici rimangono evidenti indipendentemente dalla datazione. L'interesse michelangiolesco per l'anatomia, espresso nella figura di Cristo, coesiste con la sua posizione frontale, con il paesaggio simbolico e con il ricorso ad alcuni elementi compositivi e stilistici che caratterizzano le pale d'altare veneziane del Trecento e Quattrocento. Anche se la datazione e la committenza possono essere tema di discussione, l'analisi formale della *Crocifissione* risulta bastante per dimostrare come Tintoretto e la sua bottega fossero riusciti a “modernizzare i modelli vecchi per adattarli al recente sviluppo formale”⁹⁴.

Un caso particolare in questa serie, dove Tintoretto sembrerebbe imitare uno stile anacronistico, è rappresentato dalla pala di *Sant'Orsola e le undicimila vergini* di San Lazzaro dei Mendicanti (fig. 5)⁹⁵. La composizione processionale e la serialità iconica dei tratti delle vergini mostrano un arcaismo riconoscibile, in questo caso, piuttosto nello stile di Carpaccio che in quello delle icone, a differenza di ciò che propone nel suo saggio Sergio Marinelli:

La stessa serialità compositiva è più un tratto culturale tipico bizantino, che nasce dalla ripetitività dogmatica dell'icona⁹⁶.

⁹³ PALLUCCHINI, ROSSI 1982, n. 119; ECHOLS, ILCHMAN 2009, p. 128-129. Echols e Ilchman propongono una datazione compresa nel decennio 1570-1580, mentre Paul colloca l'opera alla fine degli anni quaranta. PAUL 2009, p. 25.

⁹⁴ “...modernize old models to make them meet recent formal developments”: PAUL 2009, p. 32; PILO 1991, p. 117.

⁹⁵ Datazione discussa tra il 1550 e il 1581. Vedi NICHOLS 1999, p. 63 vs AIKEMA 1989, p. 143- 144 e ECHOLS, ILCHMAN 2009, p. 128.

⁹⁶ MARINELLI 2002, p. 119.

Il linguaggio pittorico arcaico viene in questo caso contrastato dall'angelo volante, rappresentato in una delle pose tipiche di Tintoretto, che rende tutta la scena, secondo l'espressione di Nichols, uno "stylistic trope". Sia Nichols che Paul ricollegano i tratti arcaici della *Sant'Orsola e le undicimila vergini* all'autorevole modello di Carpaccio (fig. 6), che Tintoretto imita e modifica probabilmente per soddisfare i gusti dei committenti.

L'imitazione di uno stile arcaico non era recepito positivamente dalla critica del tempo. Vasari, nella *Vita di Pontormo*, dà il seguente giudizio sull'imitazione di una vecchia maniera:

Et essendo non molto inanzi dell'Alemagna venuto a Firenze un gran numero di carte stampate e molto sottilmente state intagliate col bulino da Alberto Duro, eccellentissimo pittore tedesco e raro intagliatore di stampe in rame e legno, e fra l'altre molte storie grandi e piccole della Passione di Gesù Cristo, nelle quali era tutta quella perfezzione e bontà nell'intaglio di bulino, che è possibile far mai, per bellezza, varietà d'abiti et invenzione, pensò Iacopo, avendo a fare ne' canti di que' chiostri istorie della Passione del Salvatore, di servirsi dell'invenzioni sopra dette d'Alberto Duro, con ferma credenza d'avere non solo a sodisfare a se stesso, ma alla maggior parte degl'artefici di Firenze, i quali tutti a una voce, di comune giudizio e consenso, predicavano la bellezza di queste stampe e l'eccellenza d'Alberto. Messosi dunque Iacopo a imitare quella maniera, cercando dare alle figure sue, nell'aria delle teste, quella prontezza e varietà che aveva dato loro Alberto, la prese tanto gagliardamente, che la vaghezza della sua prima maniera, la quale gli era stata data dalla natura tutta piena di dolcezza e di grazia, venne alterata da quel nuovo studio e fatica e cotanto offesa dall'accidente di quella tedesca, che non si conosce in tutte quest'opere, come che tutte sien belle, se non poco di quel buono e grazia che egli aveva insino allora dato a tutte le sue figure⁹⁷.

Mentre la maniera stessa di Dürer viene connotata positivamente, l'imitazione di un'altra maniera da parte di Pontormo viene disapprovata e posta in opposizione alla prima *maniera dolce*, che era stata data a Pontormo dalla *natura*. Vasari esplicita la tensione tra le richieste del mercato, il voler soddisfare i gusti dei committenti e il perdere la propria maniera per imitarne un'altra, che contraddice la regola dell'*imitatio naturae*. Veronese, secondo il racconto di Ridolfi e anche di Vasari, disprezza la *fantasia* di Tintoretto, ritenendola eccessiva e non conforme alla norma del tempo. Il giudizio di Veronese segue l'indicazione data ai pittori da Cennino Cennini

⁹⁷ VASARI 1966–1987, v. V., p. 319-320.

nel suo trattato *Libro dell'arte*, nel momento in cui consiglia loro di evitare di diventare *fantastichetti*, ossia di imitare molte maniere diverse⁹⁸.

Tintoretto si ritrovava probabilmente nella stessa condizione. Non abbiamo ancora dati precisi sui committenti della *Sant'Orsola e le undicimila vergini*, ma con ogni probabilità essi desideravano che nel dipinto venisse citato il modello autorevole di Carpaccio sullo stesso soggetto. D'altra parte, l'imitazione di un'altra maniera era una categoria ambigua nella ricezione artistica. Giudicato negativamente da Vasari, lo stesso procedimento poteva servire anche per mostrare il proprio virtuosismo nel poter "imitar ogni maniera", riconosciuto dai biografi di Tintoretto del Settecento⁹⁹. Tale capacità di *imitatio auctorum* poteva essere recepita anche come una vera dimostrazione di maestria artistica, quando l'*imitatio* era seguita dalla *superatio* della maniera di riferimento, come avviene proprio nel dipinto *Sant'Orsola e le undicimila vergini*.

Anche il *Giudizio Universale* della Madonna dell'Orto (fig. 7)¹⁰⁰ è stato interpretato nel segno dell'imitazione di Michelangelo, combinata con tratti arcaici ed elementi di propria invenzione. Nel dipinto è stato riscontrato un riferimento alla *Deesis* nelle figure di Maria e Giovanni accanto a Cristo, e paralleli con l'iconografia bizantina del fiume infernale, che si ritrova in tanti Giudizi Universali bizantini. Una prima obiezione potrebbe consistere nel fatto che la figura di Cristo con i tipici attributi allegorici del Giudice (la spada del giudizio e il giglio della misericordia) rimonta a modelli medievali di Giudizio e si ritrova nell'arte rinascimentale d'Oltralpe, per esempio in alcuni polittici di Rogier van der Weyden e Hans Memling. Anche nel *Giudizio universale* di van der Weyden (1443-51, Hôtel-Dieu, Beaune) è presente la *Deesis* con le figure di Maria e Giovanni Battista accanto al Cristo. La letteratura tintoretiana ha già

⁹⁸ "Perocché se ti muovi a ritrarre oggi di questo maestro, doman di quello, né maniera dell'uno né maniera dell'altro non n'arai, e verrai per forza fantastichetto, per amor che ciascuna maniera ti straccerà la mente. Ora vuo' fare a modo di questo, doman di quello altro, e così nessuno n'arai perfetto. Poi a te interverrà che, se punto di fantasia la natura ti arà concesso, verrai a pigliare una maniera propria per te, e non potrà essere altro che buona". CENNINI 1859. Sul principio di *imitatio auctorum* in Cennino Cennini vedi SEILER 2012. "Storie fantastiche e fatte da lui diversamente e fuori dall'uso degli'altri pittori", "Ha dipinto quasi di tutte le sorti pitture a fresco, a olio, ritratti di naturale, et ad ogni pregio, di maniera che con questi suoi modi ha fatto e fa la maggior parte delle pitture a Venezia": VASARI 1966–1987, v. V., p. 468. "...apprezzava molto il vivace ingegno di Tintoretto, spiandogli solo, ch'egli apportasse danno a Professori col dipingere ad ogni maniera": RIDOLFI 1646, p. 55. Vedi anche NICHOLS 1999, p. 66.

⁹⁹ SWOBODA 1982, p. 107; NICHOLS 1999, p. 63; PAUL 2009, p. 25; MARINELLI 2002, p. 119.

¹⁰⁰ Il dipinto è datato ca. 1559-60 in ECHOLS, ILCHMAN 2009, p. 12; PALLUCCHINI, ROSSI 1982, n. 237.

evidenziato la provenienza nordica di tale tipologia di rappresentazione del Cristo, tuttavia a nostro parere tale rappresentazione è marcata non solo geograficamente ma soprattutto cronologicamente come un anacronismo¹⁰¹. La figura di Cristo, resa convenzionale e allegorica dagli attributi del giglio e della spada, funge da citazione arcaica, in contrasto, innanzitutto, con la dinamicità mimetica e l'attenzione anatomica poste nella raffigurazione dei corpi dei beati e dei dannati. Il contrasto tra la dimensione stilisticamente aggiornata e quella arcaica è resa ancora più lampante dal richiamo del mosaico italo-bizantino del *Giudizio* di Torcello, nei dettagli del fiume infernale e della *Deesis* con Maria e Giovanni. Si può concludere allora che lo strato anacronistico del *Giudizio Universale* della Madonna dell'Orto ha una struttura complessa, costruita prima di tutto in relazione con la tradizione nordica e in secondo luogo anche con quella italo-bizantina locale. Lo strato arcaico sposta l'interpretazione del *Giudizio Universale* su un piano più complesso rispetto alla pura competizione con Michelangelo; l'opera mette in gioco non solo citazioni dell'affresco della Cappella Sistina ma anche della tradizione locale e nordica, che lasciano intuire il modo in cui Tintoretto costruiva la propria identità artistica, ossia cercando il compromesso tra l'imitazione della pittura centroitaliana e una particolare visione della *venezianità*¹⁰².

Nella maggior parte dei casi discussi abbiamo a che fare con arcaismi compositivi (distribuzione dei personaggi e attributi), che implicano spesso una voluta semplicità della costruzione, espressa nella frontalità delle figure o nella distribuzione simmetrica degli attributi. Nel caso della *Crocifissione* di Selva del Montello, l'indicatore principale dell'arcaismo è la semplicità della composizione, che diventa ancora più evidente se confrontata con altre tele di Tintoretto sullo stesso soggetto, nella maggior parte dei casi molto più dinamiche e costruite con una composizione molto più complessa, con più personaggi e su più livelli.

Probabilmente è un simile confronto tra opere dello stesso soggetto che ha spinto alcuni studiosi a trovare dei tratti arcaici anche nel *Battesimo di Cristo* di San Silvestro (fig. 8)¹⁰³. Roland Krischel ha riscontrato nella "monumentalità dei corpi e gesti", nel "misticismo della luce", nella

¹⁰¹ RICHTER 2000, p. 86; KRISCHEL 2000, p.67.

¹⁰² Sul *Giudizio Universale* come fonte di competizione con Michelangelo, vedi ILCHMAN 2007, p. 88-89; RICHTER, 2000.

¹⁰³ Datato da Echols e Ilchman ca. 1580. ECHOLS. ILCHMAN 2009, p. 132; PALLUCCHINI, ROSSI 1982, n. 408.

“parsimoniosa decorazione” e nell’“efficienza visuale”¹⁰⁴ i possibili elementi di matrice bizantina del quadro. Non ritenendo metodologicamente soddisfacente tale argomentazione, possiamo tentare di arrivare agli stessi risultati con argomenti diversi. In analogia con il probabile *pattern* con cui Tintoretto sovrappone diversi livelli compositivi e stilistici, si evidenziano gli stessi indicatori anche nel quadro del *Battesimo* di San Silvestro. Ad esempio, come nella *Crocifissione* di Selva del Montello, anche qui è messo in rilievo l’interesse anatomico per il corpo in moto, confermato dai disegni preparatori degli Uffizi, che contrasta con la semplificazione compositiva (rispetto al *Battesimo* della Scuola Grande di San Rocco, ad esempio, partecipano alla scena soltanto due personaggi) e la modalità iconica con cui viene rappresentata l’apparizione dello Spirito Santo – simmetrica e geometricamente equilibrata, formata dalla colomba, simbolo dello Spirito Santo, e dai tre cherubini della sua Gloria i quali, disposti sopra la colomba, sono inclusi in un tondo di luce che, nella parte inferiore, si risolve in raggi dipinti anch’essi in modo simmetrico e convenzionale¹⁰⁵. Paragonando la tela tintoretiana con il *Battesimo di Cristo* di Paolo Veronese, ora nella chiesa del Redentore a Venezia (fig. 9; 1561), o con la versione dello stesso soggetto ora al J. Paul Getty Museum a Los Angeles (1580-88), che secondo alcuni studiosi farebbero parte del dialogo artistico di Veronese con Tintoretto, è evidente la voluta convenzionalità della raffigurazione dello Spirito Santo e dei tre cherubini nell’opera di Jacopo, soprattutto se si considera che nella versione veronesiana lo stesso gruppo ha una composizione asimmetrica, i cherubini-putti possiedono un corpo anatomicamente corretto e, per finire, la luce divina che attraversa le nuvole è mimeticamente motivata¹⁰⁶. L’apparizione della colomba dello Spirito Santo sembra un’apertura verso la sfera del trascendente, raffigurato secondo le regole iconiche e rafforzato, come ha notato Krischel, dal richiamo ai mosaici di San Marco, che aggiunge alla forma convenzionale anche il colore dell’oro. L’iconicità della formula tintoretiana è dimostrata anche dal fatto che la figura della colomba che emette i raggi simmetrici di luce divina è usata da

¹⁰⁴ KRISCHEL 1994, p. 105.

¹⁰⁵ Il dettaglio dei cherubini era ignoto a Krischel, perché è stato rivelato durante il restauro del 2003-2004. ILCHMAN 2004.

¹⁰⁶ BOSTON 2009, p. 246-251.

Tintoretto (oppure da suo figlio Domenico) nel cartone per il mosaico marciano del *Battesimo*, eseguito da Giannantonio Marini ¹⁰⁷.

L'Ultima Cena è senza dubbio uno dei temi più frequenti nella pittura religiosa di Jacopo Robusti. Tra le raffigurazioni dell'Ultima Cena, che si caratterizzano in gran parte per la composizione diagonale profonda e la distribuzione dinamica di gesti e movimenti dei personaggi, spicca l'*Ultima Cena* di San Marcuola (fig. 10; 1547), per la frontalità e simmetria della sua composizione¹⁰⁸. Nel catalogo di Pallucchini e Rossi, lo schema compositivo dell'*Ultima Cena* di San Marcuola è descritto come "simmetrico, tradizionale, di origine bizantina, cui [Tintoretto] infonde uno spirito tutto nuovo"; la forma tradizionale del dipinto è stata notata anche da Krischel, Swoboda e dallo stesso Echols¹⁰⁹.

L'arcaismo dell'*Ultima Cena* di San Marcuola diventa evidente anche nel momento in cui la si paragona con rappresentazioni nordiche sullo stesso soggetto, per esempio con il *Trittico* di Dirk Bouts nella Cattedrale di San Pietro a Lovanio (fig. 11; 1464-67) che, rappresentando l'Ultima Cena come atto d'istituzione dell'Eucaristia, mette al centro della composizione frontale la figura di Cristo benedicente, affiancata dagli apostoli Pietro e Giovanni in venerazione, del tutto simili a quelli di Tintoretto¹¹⁰. Balza agli occhi inoltre il dettaglio comune degli sgabelli gotici che, come dimostra Paul Hills (che non fa però riferimento al *Trittico* di Bouts), nell'arte di Tintoretto mirano a riproporre il gotico veneziano, che lo studioso interpreta come parte del "creative process that lay below the conscious intent"¹¹¹. Se messi a confronto invece con il *Trittico* di Lovanio, gli sgabelli gotici sembrano proprio una citazione nordica e quindi anche un riferimento consapevolmente ambiguo tanto all'arcaica tradizione pittorica quanto all'arcaica tradizione veneziana.

¹⁰⁷Il pagamento per il cartone del 1588.

¹⁰⁸ ECHOLS, ILHMAN 2009, n. 44; PALLUCCHINI, ROSSI 1982, n. 127.

¹⁰⁹ PALLUCCHINI, ROSSI 1982, v.1, p. 155, KRISCHEL 1994, p. 39. SWOBODA 1972, p.205. *Madrid* 2007, p. 232.

¹¹⁰ Il primo confronto con il *Trittico* di Bouts, ma senza un paragone dettagliato, spetta a SEIDEL 1996, p. 37. Benjamin Paul ritiene che il quadro rappresenti il momento dell'annuncio del tradimento di Giuda e non l'istituzione dell'Eucaristia (PAUL 2015). Ci trova più d'accordo la proposta di Echols, che interpreta il dipinto come sovrapposizione di più momenti dalla narrazione evangelica e quindi come combinazione dell'istituzione dell'Eucaristia con il tradimento di Giuda (*Madrid* 2007, p. 232.)

¹¹¹ HILLS 2009, p. 15.

Inoltre l'immagine di Cristo nell'*Ultima Cena* tintoretiana, seguendo il modello del Trittico di Bouts, utilizza lo schema figurativo dell'icona: Cristo è rappresentato sull'asse centrale del dipinto, frontalmente, con la mano innalzata in benedizione. Insieme al velo posto dietro la sua figura e alla postura contemplativa dei discepoli Pietro e Giovanni, l'immagine di Figlio di Dio risulta nella forma della sua vera icona¹¹². La forma iconica esprime la presenza reale di Cristo nell'Eucaristia che, nella raffigurazione, egli sta istituendo.

Il confronto con Bouts si carica di maggiore tensione formale se analizzato alla luce del paragone, già suggerito da Echols, con l'*Ultima Cena* di Giuseppe Porta¹¹³. Mentre la posizione degli apostoli – il *disegno* nella terminologia di Dolce¹¹⁴ – è prevalentemente ripreso da Porta, i tratti compositivi – ovvero le posizioni simmetriche di Pietro e Giovanni e il gesto benedicente di Cristo, collocato al centro, che rispecchiano una tendenza più generale alla simmetria compositiva – corrispondono meglio al Trittico di Bouts. La particolarità dell'*Ultima Cena* di San Marcuola dunque si rivela proprio nella tensione tra arcaismo e innovazione.

Un ulteriore argomento a supporto della forma tradizionale di un'*Ultima Cena* frontale come quella di San Marcuola consiste nell'utilizzo della stessa composizione per il cartone del mosaico a San Marco (fig. 12; 1568)¹¹⁵. Come nel caso del *Battesimo* di San Silvestro, il legame con i cartoni per i mosaici marcani è importante, in quanto Tintoretto li adegua sempre in parte ai mosaici originali che deve sostituire. Dei cartoni di Tintoretto per i mosaici si parlerà in un capitolo a parte.

Un legame significativo delle Ultime Cene di Jacopo con la tradizione bizantina, di natura teologica, è stato notato da Swoboda su suggerimento di Hans Aurenhammer. Swoboda dimostra come Tintoretto, con l'avanzamento della Riforma Cattolica, abbandoni il tipo "storico" del tradimento di Giuda, ben più diffuso nella pittura occidentale, a favore, dopo il 1568, del tipo della Comunione degli apostoli o Istituzione dell'Eucaristia¹¹⁶. L'*Ultima Cena* nella versione della

¹¹² ROHLMANN 2006, p. 199, 216-218.

¹¹³ Madrid 2007, 232-236.

¹¹⁴ "Giramento di linee le quali formano la figura": DOLCE 1960, p. 171.

¹¹⁵ ROSSI 1996, p. 44; PALLUCCHINI, ROSSI 1982, p. 237.

¹¹⁶ SWOBODA 1972a, p. 251; vedi anche PERIA 1997, p. 80.

Comunione degli apostoli è inizialmente un tipo bizantino, ripreso nell'arte italiana del Cinquecento nella forma di Cristo che sta in piedi e distribuisce l'Ostia agli apostoli inginocchiati. Sia Aurenhammer che Swoboda però fanno giustamente notare che la Comunione degli apostoli nella versione tintoretiana non ha tratti formali in comune con questo nuovo modello, quanto piuttosto con le Ultime Cene precedenti¹¹⁷. Sostanzialmente cambia il ruolo di Cristo, che ora distribuisce il Pane eucaristico agli apostoli (in particolare nelle le *Ultime Cene* di San Polo e di San Giorgio Maggiore).

Il gesto di Cristo nell'*Ultima Cena* di San Polo (fig. 13; 1574-75), dove il Figlio di Dio, raffigurato frontalmente, distribuisce il pane eucaristico agli apostoli con entrambe le braccia distese, difficilmente rintracciabile nell'iconografia occidentale, potrebbe discendere dal modello bizantino, che si può notare, per esempio, sul velo liturgico del Trecento proveniente dal Monte Athos (fig. 14)¹¹⁸. Anche se non sembra probabile che Tintoretto potesse essere a conoscenza di un velo liturgico del Monte Athos, tale somiglianza potrebbe essere spiegata con la presenza a Venezia, in quel periodo, della stessa iconografia su un manufatto bizantino. La decorazione musiva della chiesa di San Polo, menzionata nella guida di Sansovino, che tratteremo nel prossimo capitolo, avrebbe potuto fungere da contesto storico-artistico in grado di rafforzare l'associazione con un possibile prototipo arcaico¹¹⁹.

L'attenzione all'iconografia bizantina autentica dell'Ultima Cena, rafforzata dalla rinnovata urgenza di rappresentare l'episodio come Istituzione dell'Eucaristia, è tipologicamente confermata dalla trasformazione barocca del mosaico dell'*Ultima Cena* a San Marco (fig. 15a). Il paradigma della trasformazione rimane lo stesso: come ci è noto da un disegno realizzato prima della modifica (fig. 15b), il pittore Aliense e il mosaicista Lorenzo Ceccato hanno rinnovato il mosaico dal punto di vista stilistico, conservandone integralmente iconografia e composizione¹²⁰. La trasformazione è avvenuta subito dopo l'editto protettivo del 1610, che ha ribadito il divieto di modificare i mosaici originali. L'*Ultima cena* di San Polo, che si rifà però a un modello bizantino

¹¹⁷ SWOBODA 1972a, p. 255

¹¹⁸ Vedi, per esempio, WESSEL 1964, p. 79.

¹¹⁹ SANSOVINO 1581, p. 63r.

¹²⁰ DEMUS 1984, v. 1.1, p. 14, v 2.1, p.24.

diverso, viene prodotta poco dopo la promulgazione dell'editto protettivo del 1566, che era sicuramente noto a Tintoretto, coinvolto in questo periodo nei lavori per San Marco. Come l'*Ultima Cena* su cartone di Aliense segue il principio della sostituzione, aggiornando notevolmente lo stile, ma fungendo da sostituto fedele del prototipo (lasciato intravedere, perché avente valore sacrale), così anche nell'*Ultima Cena* di San Polo presenta con ogni probabilità la medesima allusione al modello autentico.

Arcaismi tecnici

Parallelamente agli elementi stilistici, è diventato quasi un luogo comune nella letteratura tintoretiana associare l'uno o l'altro elemento tecnico alla tradizione bizantina o iconica. Uno di questi elementi è l'uso della foglia d'oro. Ad esempio, nella voce che il catalogo completo di Pallucchini-Rossi dedica al *Cristo e l'Adultera* di Praga, compare una citazione tratta da un articolo dello stesso Pallucchini, secondo il quale "è curioso notare come ancora in questo dipinto il Tintoretto faccia uso di filettature d'oro, quasi appoggiandosi ad esempi bizantini"¹²¹.

Le filettature d'oro non sono esclusive della pittura bizantina, anche se, come abbiamo visto, nella ricezione veneziana del tempo la ricchezza decorativa data dall'uso dell'oro era una delle caratteristiche più connotanti e apprezzate della decorazione interna della basilica di San Marco. L'uso della foglia d'oro è altrettanto caratteristico della pittura gotica e anche veneziana dal primo Rinascimento fino al Cinquecento. Jill Dunkerton ricollega questa tecnica di Tintoretto alle pale d'altare di Giovanni Bellini e di Cima da Conegliano¹²².

Tuttavia la tradizione storico-artistica spesso associa l'uso dell'oro nella pittura cinquecentesca all'arte bizantina. David Rosand interpreta la mandorla dorata della Vergine della *Presentazione della Vergine al Tempio* di Tiziano (1534-38, Galleria dell'Accademia, Venezia) come una modalità particolare di rappresentazione della luce soprannaturale, divina, ascrivibile alla tradizione bizantina, essendo la mandorla intera¹²³. Nella nostra opinione, è difficile stabilire

¹²¹ PALLUCCHINI, ROSSI 1982, v.1, p. 151, n. 114, ECHOLS, ILCHMAN 2009, n. C58

¹²² DUNKERTON 2007, p. 148

¹²³ ROSAND 1976, p. 67-68; CHASTEL 1978, p. 102.

un'evoluzione lineare della tecnica di rappresentare la luce, sia nel caso in questione che nel caso del Tintoretto. Lo stesso Rosand rimanda all'arte bizantina con cautela, indicandola come fonte principale ma non unica di tale iconografia.

L'uso dell'oro potrebbe essere definito piuttosto come un elemento arcaico che bizantino. Secondo le recenti scoperte di Paul, Tintoretto era considerato l'esperto della foglia d'oro a Venezia¹²⁴. Tom Nichols, nella sua monografia sul pittore, giustifica l'uso dell'oro nella *Presentazione della Vergine al Tempio* della Madonna dell'Orto (fig. 16; 1552–53) in relazione al microcontesto storico, ricollegando questo arcaismo tecnico ("technical archaism") alla storia della chiesa:

L'utilizzo della foglia d'oro nel dipinto per l'anta dell'organo avrebbe dovuto abbinarsi al legno dorato dell'originale organo quattrocentesco¹²⁵.

Nella logica di Nichols, però, pur essendo una soluzione tecnica, l'uso dell'oro acquisisce un significato simbolico attraverso il richiamo alla pittura più antica, che dimostra come i metodi tintoretiani fossero profondamente radicati nella tradizione.

Un'altra tecnica che diversi studiosi interpretano come arcaica, in contrasto con le innovazioni pittoriche di Tintoretto, rimanda al modo con cui il pittore modella le pieghe delle vesti. Mentre Jill Dunkerton fa derivare questa modalità dall'esperienza di Tintoretto come frescante, Demus, Krischel, Banks e Swoboda la legano alla tecnica musiva, con cui Tintoretto aveva dimestichezza:

Le lumeggiature bianche e le chiare pieghe parallele delle vesti, legate mediante "ponti", nell'Adorazione dei Pastori, furono sicuramente prese dal repertorio tecnico dei mosaicisti bizantini¹²⁶.

Demus si riferisce ai cartoni per i mosaici marciali e alle opere seguenti, mentre Dunkerton associa la tecnica della "più diretta modellazione del panneggio" alla pittura giovanile

¹²⁴ PAUL 2009, p. 33.

¹²⁵ "The use of the gold leaf on the organ-shutter paintings would have matched the gilt-wood of the original fifteenth century organ": NICHOLS 1999, p. 47, PALLUCCHINI, ROSSI 1982, n. 159, ECHOLS, ILCHMAN 2009, n. 68.

¹²⁶ „Die weißen Lichthöhungen und die hellen, durch "Brücken" verbundenen parallelen Faltenstege in der Anbetung der Könige sind unmittelbar dem Repertoire des byzantinischen Mosaikstils entnommen": SWOBODA 1982, p. 8-9; DUNKERTON 2007, p. 142; KRISCHEL 2007, p. 134; DEMUS 1977, p. 645; BANKS 1978, p. 169-170.

di Jacopo. Sembra probabile che Tintoretto abbia acquisito la tecnica delle lueggiature (“light contrast technique”) durante la sua prima esperienza di frescante, che più tardi gli servirà per i cartoni dei mosaici mariani e per alcuni quadri della fase più avanzata. Uno studio prettamente tecnico più approfondito, che metta a confronto le tecniche di altri pittori veneziani del tempo, potrebbe rilevare se l’utilizzo di questo sistema arcaico di modellare il pannello abbia avuto un impatto sulla visione d’insieme dei quadri corrispondenti. È evidente che un approccio agli arcaismi tecnici come indicatori temporali consapevolmente utilizzati porta di conseguenza anche a una diversa ricezione dei livelli cronologici della pittura di Robusti.

I mosaici

Come abbiamo iniziato a vedere, la pittura di Tintoretto, in molti casi, interagisce strettamente con i mosaici, soprattutto con quelli di San Marco. Tintoretto conosceva i mosaici di San Marco non solo come spettatore che trascorse tutta la vita a Venezia, ma anche come autore (insieme alla bottega) di almeno 18 cartoni per la basilica, in vista di una loro “traduzione” musiva.

Il primo contatto diretto documentato avvenne il 22 maggio 1563, quando Jacopo Robusti, insieme a Veronese, Tiziano e Jacopo Pistoia, fu chiamato a esprimere la sua opinione sui mosaici dei fratelli Zuccato, a causa di un processo intentato contro di loro. Tintoretto ricevette i primi pagamenti per i cartoni dei mosaici mariani nel 1568¹²⁷. Nella biografia di Ridolfi leggiamo:

Operò molti cartoni [...] per Maestri del Musaico della Chiesa di S. Marco, & più riguardevoli sono i due posti nell’arco della tribuna maggiore della Cena di Cristo, e delle Nozze di Cana Galilea, in cui è mirabile la figura dello scalco, che accenna con mano le hidrie dell’acqua convertita in vino¹²⁸.

Ridolfi preferiva i primi due mosaici, eseguiti su ideazione tintoretiana da Bartolomeo Bozza (*Le Nozze di Cana*; fig. 17) e Domenico Bianchini (*L’Ultima cena*, fig. 11).

¹²⁷ Madrid 2007, p. 429.

¹²⁸ RIDOLFI 1642, p. 79.

Nell'odierna concezione della disciplina storico-artistica i mosaici marciاني del XVI secolo sono visti soprattutto come brutte modifiche delle versioni originali: come scriveva Demus "als Lücken [...] oder [...] bestenfalls als Ikonographische Zeugen für das ursprüngliche Programm"¹²⁹. Dal libro di Pietro Saccardo del 1898, nessun'altra monografia e soltanto pochi articoli, tra cui quelli di Demus, Merkel e Rossi, sono stati dedicati ai mosaici cinquecenteschi, il cui ruolo nella storia e nella cultura meriterebbe al contrario un'ampia ricerca a parte.

Eppure, come notano Ettore Merkel e Otto Demus, il Cinquecento veneziano fu caratterizzato da un nuovo approccio all'arte medievale. Questa "nuova sensibilità" (Merkel) per l'arte medievale si esprime però nella volontà di rifacimento *ex novo* piuttosto che di conservazione dello stato originale¹³⁰. Il processo di interazione attiva con l'arte medievale veneziana ebbe inizio con il rifacimento degli affreschi tardo-gotici a Palazzo Ducale e continuò con l'esecuzione di nuovi mosaici per la Cappella Ducale, ovvero per la basilica di San Marco. Il gruppo di pittori coinvolto nella nuova decorazione di Palazzo Ducale fu circa lo stesso che in seguito ricevette l'incarico di fornire i cartoni per i nuovi mosaici marciاني¹³¹. Il restauro o rifacimento dei mosaici marciاني dette un nuovo impulso allo sviluppo della scuola di mosaicisti a Venezia. I mosaicisti veneziani del Cinquecento cercavano un nuovo compromesso tra le esigenze tecniche, dettate dalla particolarità dell'arte musiva medievale, e le nuove tendenze artistiche dal punto di vista formale¹³². Questo complesso di artisti e di diverse istanze produsse un nuovo capitolo della storia dell'arte musiva veneziana, di cui Tintoretto fu uno dei massimi protagonisti. Dunque il rifacimento della decorazione musiva di San Marco fece parte a tutti gli effetti di quell'importante impresa cinquecentesca al centro della quale stava la rivalutazione della vecchia tradizione pittorica e lo sviluppo di un nuovo rapporto con essa.

Tintoretto e la sua produzione pittorica ricoprivano un ruolo centrale in questo riposizionamento nei riguardi della "vecchia" pittura. Cercheremo qui di considerare i cartoni per i mosaici tintoretiani del Cinquecento come un importante oggetto di studio, riassumendo i

¹²⁹ DEMUS 1977, p. 633.

¹³⁰ MERKEL 1994, p. 76.

¹³¹ MERKEL 1994, p. 76.

¹³² MERKEL 1994, p. 79-81.

punti più significativi delle ricerche finora condotte. Lo faremo, però, non alla luce della categoria, alquanto soggettiva, della qualità pittorica, e neppure della scontata preferenza dei mosaici originali rispetto a quelli nuovi, ma mediante il paragone formale con i modelli pittorici sia vecchi che nuovi, nella prospettiva della rivalutazione dell'arte medievale.

Ricostruendo la storia dei mosaici marciاني del XVI secolo, Demus spiega come il processo di riparazione, relativamente poco invasivo, dei mosaici antichi avvenuto nel corso del Quattrocento si converta, nel Cinquecento, in una modifica a volte assai radicale del precedente programma iconografico, anche nelle parti dove gli originali erano ben conservati¹³³. Merkel parla della storia del restauro, che oscilla tra "restauro conservativo" e "rifacimento ex novo"¹³⁴. In ambedue le posizioni il punto di partenza è costituito sempre dai mosaici originali, cioè da quelli anteriori al Quattrocento, i cui restauri sono interpretati come una specie di degradazione.

La storia della ricezione è caratterizzata da una tendenza opposta. Se nel Quattrocento è possibile rilevare per la prima volta l'incapacità, da parte della scuola di mosaicisti locale, di produrre opere di valore, e quindi la necessità di ricorrere a maestranze toscane, nel Cinquecento la tradizione si ristabilisce, ma nel frattempo cambia l'atteggiamento nei confronti del restauro, che stilisticamente diventa meno fedele agli originali¹³⁵.

L'evoluzione della concezione del restauro non comporta però la diminuzione né dell'interesse né del valore attribuiti ai mosaici. I fratelli Zuccato, tra i più noti mosaicisti veneziani, meritano le più alte lodi di Andrea Calmo, poligrafo veneziano con il cui circolo Tintoretto intrattiene un rapporto stretto, che ammira la capacità di comporre una figura dal vivo con tale precisione "da far morir da invidia quanti scultori, depentori, e designatori se trova". Le opere dei Zuccato diventano oggetto di lode anche nel *Dialogo* di Lodovico Dolce, che li definisce "unichi maestri nell'arte del musaico, ridotta da loro in quella eccellenza nella quale oggidì si veggono le buone pitture, perché esso gli desse i principi dell'arte"¹³⁶. Nel 1563, durante il processo avviato contro Francesco e Valerio Zuccato, accusati di aver eseguito interventi pittorici

¹³³ DEMUS 1977; vedi anche ENGEL 2012, p. 72.

¹³⁴ MERKEL 1977, p. 658; MERKEL 1980, p. 278.

¹³⁵ MERKEL 1977, p. 659; DEMUS 1977, p. 636.

¹³⁶ DOLCE 1960, p. 201.

sopra il fondo dorato delle tessere, i due mosaicisti vengono difesi e apprezzati dai più importanti pittori veneziani del tempo – Tiziano, Tintoretto e Veronese (insieme ad Andrea Schiavone e Jacopo Pistoia). Il processo contro di loro rivela tra l'altro quanto sia importante, tanto per i mosaicisti e i pittori del tempo quanto per l'organo deputato al controllo (la Procuratoria de Supra), la fedeltà alla tecnica musiva medievale¹³⁷.

In questo contesto, non è possibile considerare l'opera dei cartoni per i mosaici di San Marco come un lavoro marginale; al contrario, se si prendono in considerazione il ruolo centrale della basilica e il relativo interesse e consenso per la creazione dei nuovi mosaici, occorre riconoscere il significato dei cartoni nella cultura veneziana del Cinquecento. Importantissima in questo quadro è l'opinione di Vasari sui mosaici realizzati sui modelli ideati da Tiziano:

Ma qui non è da tacere che quella maniera di pittura, che è quasi dismessa in tutti gl'altri luoghi, si mantien viva dal serenissimo Senato di Vinezia, cioè il musaico; perciò che di questo è stato quasi buona e principal cagione Tiziano¹³⁸.

Divenuto marginale in altri luoghi, il mosaico, composizione pittorica di importanza statale, rinasce a Venezia grazie alla bella maniera della pittura – proprio in questa constatazione convivono due vettori cronologici costitutivi – e quindi il rinnovamento diventa condizione necessaria per la conservazione della tradizione. Merkel giustamente sottolinea il fatto che definire la tecnica musiva una “maniera di pittura” è già il risultato del tendenzioso progressismo della visione storico-artistica di Vasari; lo studioso continua poi illustrando alcuni particolari tecnici che differenziano il mosaico medievale dal mosaico “moderno”.

Ciononostante, la storia dei restauri cinquecenteschi rivela anche molte tendenze conservative. Prima di tutto viene sempre riprodotta l'ingiunzione che protegge i vecchi mosaici e vieta qualsiasi modificazione senza il permesso della Procuratoria di San Marco¹³⁹. Demus ipotizza un legame temporale tra il conservatorismo espresso dalla pubblicazione di editti e il

¹³⁷ MERKEL 1994, p. 136-137.

¹³⁸ VASARI 1966–1987, v. V., p. 173.

¹³⁹ Vedi *Basilica* 1886, doc n. 320 (1566), 381 (1610).

progressivo abbandono della fedeltà all'iconografia dei mosaici originali; tale legame, tuttavia, vista la diversità del materiale pittorico, appare problematico da dimostrare¹⁴⁰.

Un secondo argomento a favore del conservatorismo degli interventi cinquecenteschi compare nei termini del processo contro i fratelli Zuccato, che rivela l'atteggiamento protettivo verso la tecnica musiva: si vieta ai mosaicisti di usare la pittura sopra il mosaico, pena la perdita di tutto il compenso¹⁴¹. Un terzo argomento riguarda il fatto che tutti i pittori, ideatori dei nuovi mosaici, prendono in seria considerazione la questione della fedeltà allo stile, all'iconografia e ai contenuti tradizionali della decorazione di San Marco, come lo sfondo dorato o la frontalità e la simmetria compositiva, che determina il posizionamento delle figure, delle scene e dei contenuti, raramente inventati "ex novo" (in tal caso, le invenzioni sono spesso il risultato di una lettura erronea della vecchia iconografia¹⁴²).

Il filo conduttore dei pochi studi sui cartoni tintoretiani per i mosaici marciari riguarda il compromesso che il pittore cerca di ottenere tra tradizione e invenzione. Già nel suo primo cartone per le *Nozze di Cana*, seguendo l'analisi di Rossi, "l'artista ideò uno schema compositivo del tutto nuovo dando allo scena uno sviluppo orizzontale, che meglio si adattava in questo caso alla situazione spaziale suggerita dall'uniformità dell'aurea superficie musiva dello sfondo"¹⁴³. La posizione diagonale del tavolo, tipica di Tintoretto, coesiste con il numero ridotto dei personaggi e con la loro distribuzione canonica secondo il modello bizantino: Cristo è posizionato all'estremità sinistra del tavolo con la figura di Maria accanto; anche la figura dello scalco, che provocava lo stupore di Ridolfi, è altrettanto tipica dei modelli bizantini. Per usare le parole di Demus,

[Il miracolo a Cana] è reso esattamente nella maniera che ci si aspetta da Tintoretto, l'autore del cartone, pur contendendo tutti i motivi tipici della scena¹⁴⁴.

¹⁴⁰ DEMUS 1984, v. 1.1, p. 11.

¹⁴¹ "... non dovendo alcuno de loro lavorar de penello nel mosayco sotto pena de privation de tutto il suo salario": *Basilica* 1886, n 215, p. 41.

¹⁴² DEMUS 1977, p. 644-646.

¹⁴³ ROSSI 1996, p. 43.

¹⁴⁴ "[The Miracle at Cana] is rendered exactly in the manner that would be expected from Tintoretto, the author of the cartoon, but contains all the normal motifs of the scene": DEMUS 1984, v. 1.1., p. 119.

Abbiamo già accennato agli elementi arcaici del cartone per l'*Ultima Cena*, *pendant* delle *Nozze di Cana*. Anche qui la frontalità e la simmetria della composizione e l'assenza di personaggi femminili allegorici legano il mosaico al suo prototipo medievale. La scelta compositiva non può essere casuale, anche perché Tintoretto a questo punto della sua carriera ha già dipinto diverse altre Ultime Cene dalla composizione non frontale. Lo stesso paradigma si rivela nel mosaico della *Presentazione al Tempio*, che Pallucchini riconduce al modello della *Presentazione* di Santa Maria del Carmine e che Krischel interpreta come una testimonianza dell'attento studio della tradizione musiva veneziana da parte di Tintoretto e bottega¹⁴⁵. Anche in questo cartone si segue lo stesso *pattern* di adattamento di stile e invenzione tipicamente tintoretiani al canone dei mosaici, che si esprime nella composizione simmetrica centrata, nella semplicità e pianezza della scena, nell'aureola di Cristo geometricamente definita e in altri piccoli particolari.

Riprendendo lo stesso *pattern*, il mosaico del *Battesimo di Cristo* (fig. 18) aggiunge un particolare significativo: si tratta delle due figure, che probabilmente derivano dalle personificazioni del fiume Giordano e del mare sul vecchio mosaico così come descritte nel versetto 3 del Salmo 114 ("Il mare vide e si ritrasse, il Giordano si volse indietro"), personaggi tipici dell'iconografia bizantina del Battesimo (fig. 19)¹⁴⁶. Le figure del mosaico tintoretiano, prive di attributi tipici del fiume, non possono essere più considerate tali, ma assumono la funzione di spettatori, che era già in ogni caso caratteristica anche per la personificazione del fiume Giordano, come dimostra la scena con il *Battesimo* della Pala d'Oro a San Marco (fig. 20). Tuttavia il posizionamento delle figure rispecchia la vecchia iconografia e plausibilmente spiega anche la loro presenza sul mosaico. È sintomatica la loro assenza sia nel *Battesimo* di San Silvestro, sia nel più tardo *Battesimo* di Domenico Tintoretto nella chiesa di San Giorgio in Braida a Verona, che riproduce molto fedelmente lo schema compositivo di San Marco.

Agli elementi formali e iconografici appartenenti alla vecchia tradizione musiva, gli studiosi aggiungono anche un aspetto tecnico, cioè l'utilizzo del sistema di modellazione della luce. Secondo Demus, Tintoretto si rifà alla tecnica della modellazione bizantina basata sulle

¹⁴⁵ PALLUCCHINI 1950, p. 81; KRISCHEL 2000, p. 127; COCCHIARO 2006, p. 248.

¹⁴⁶ Attribuzione del cartone per il mosaico marciano non sicura, probabilmente Domenico sul modello di Jacopo. ROSSI 1996, p. 48.

lumeggiature (“Lichtkontraste”), non seguendo in ciò l’esempio di altri collaboratori, pittori e mosaicisti, coinvolti nella nuova decorazione di San Marco, che tendono ad adottare la modellazione continua¹⁴⁷. Come abbiamo già accennato, basandoci in parte sul parere degli esperti, Tintoretto ha probabilmente ereditato questa tecnica dall’esperienza giovanile con gli affreschi. Tuttavia, il suo utilizzo proprio nei cartoni di San Marco rivela nuovamente il tentativo consapevole, da parte dell’artista, di attuare un confronto non solo con la “vecchia” iconografia e il “vecchio” stile, ma anche con la tecnica tradizionale, che contribuisce a rendere visibile nei mosaici “moderni” lo strato arcaico.

Si potrebbero analizzare anche gli altri mosaici marciati ideati da Tintoretto usando lo stesso paradigma. È stato dimostrato come il ciclo con le *Storie di Susanna*, uno dei temi più rappresentati da Tintoretto, corrisponda, per alcuni aspetti formali, alle raffigurazioni bizantine sullo stesso tema e quindi anche all’originaria conformazione del ciclo¹⁴⁸.

Naturalmente i mosaici marciati del Cinquecento si presentano come “moderni”, in termini sia iconografici che stilistici, e la loro modernità si basa su radicali cambiamenti. Tra di essi, ad esempio, figurano la sostituzione dell’originale *Nascita di Cristo* sull’arcata est della cupola centrale con un’*Adorazione dei Magi* (la cui composizione comunque rivela dei tipici segni di adattamento all’impostazione della vecchia decorazione musiva), il carattere michelangiolesco dei corpi, o ancora, l’introduzione di alcuni tipici dettagli iconografici di marca tintoretiana come la figura del cane nell’*Ultima Cena*¹⁴⁹. Per dirlo con le parole di Demus,

La mancanza di rispetto per i vecchi mosaici da parte dei pittori e mosaicisti della seconda metà del Cinquecento è tanto più sorprendente alla luce del fatto che persino nelle opere più audaci del tempo a San Marco si trovino elementi formali che alludono molto direttamente allo stile dei mosaici dei secoli dodicesimo e tredicesimo¹⁵⁰.

¹⁴⁷ DEMUS 1977, p. 645-646.

¹⁴⁸ DEMUS 1984, v 2.1, p. 22-23.

¹⁴⁹ DEMUS 1977, p. 642.

¹⁵⁰ „Respektlosigkeit der Maler und Mosaizisten des späteren 16. Jahrhunderts gegenüber den alten Mosaiken ist es erstaunlich, dass es in einigen der kühnsten Neuschöpfungen dieser Zeit in San Marco doch auch Formelemente gibt, die ganz deutlich auf den Stil der Mosaiken des 12. Und 13. Jahrhunderts zurückgehen“: DEMUS 1977, p. 642.

Il paradosso consiste proprio nel fatto che il maggior “traditore” dei vecchi mosaici – Tintoretto – sia anche il loro maggior ammiratore, e che le invenzioni della nuova maniera contengano evidenti segni di un’integrazione consapevole con la vecchia tradizione. I mosaici di ideazione tintoretiana hanno una funzione *sostitutiva* e dunque incorporano esplicitamente i dettagli della decorazione autentica, assicurando la possibilità di intravedere il prototipo. La nostra conclusione ovviamente è di carattere preliminare; i cartoni tintorettiani meriterebbero una ben più approfondita trattazione, che non è possibile svolgere in questa sede.

Per chiudere la nostra disamina sulla storiografia degli arcaismi tintorettiani, dobbiamo nuovamente sottolineare il loro carattere marginale nella letteratura storico-artistica. Anche se negli studi più significativi dedicati a Tintoretto compaiono degli accenni ai bizantinismi e gli arcaismi nelle opere del pittore, il tema non ha ancora ottenuto né un’elaborazione sistematica (e quindi neanche un catalogo di tali casi), né una concettualizzazione, né un’approfondita riflessione teorica. Nel presente capitolo abbiamo cercato di individuare un *pattern* dell’incorporazione degli elementi arcaici nella produzione pittorica del pittore; nei prossimi due capitoli cercheremo, sulla base di *case studies*, di individuare e interpretare in dettaglio il meccanismo del loro funzionamento.

1.2 La *maniera greca* a Venezia nel Cinquecento

Il ruolo della produzione artistica intesa come bizantina a Venezia, definita dai contemporanei come riconducibile alla *maniera greca*, è stata analizzata, da una parte, dagli studi dedicati alle origini mitologiche della città, dall'altra dalle ricerche sull'arte bizantina presente a Venezia. Una cospicua quantità di ricerche sulla mitologia della Repubblica, che esamina anche l'immagine di Venezia "*quasi alterum Bizantium*" e il ruolo dell'eredità bizantina nella cultura veneziana, dà una risposta troppo generica alla questione del significato dell'arte *greca* per un veneziano del XVI secolo, poiché usa la pittura come mera conferma dell'impianto storiografico e quindi si pone poche domande di carattere storico-artistico¹⁵¹. Al contrario, le ricerche sull'arte bizantina nella Venezia del Cinquecento, svolte piuttosto da medievisti o bizantinisti, si concentrano più sugli aspetti interni dello stile e sulla diffusione delle icone o dei mosaici, esplorando gli elementi ripresi dalla pittura occidentale dal punto di vista "greco", senza un'analisi della loro ricezione reciproca. I dati raccolti dagli studiosi sui maestri greci presenti a Venezia, sul loro lavoro e sugli aspetti culturali legati alla loro produzione, definiscono un quadro limitato del ruolo della pittura "bizantina" nel contesto storico-artistico veneziano¹⁵². Per approfondire la questione, appare dunque necessario ricorrere alla storia della ricezione, ricostruibile grazie alla letteratura artistica del Cinquecento.

Prima di rivolgerci direttamente alle fonti veneziane, occorre esaminare la visione di Giorgio Vasari, riferimento cruciale che determina il punto di vista e il linguaggio della letteratura critico-artistica dell'epoca e contemporaneamente polo esterno, e spesso opposto, rispetto alla prospettiva veneziana. Analizzando il ruolo della *maniera greca* nella classificazione di Vasari e i termini applicati alla descrizione dello stile *greco*, si elabora uno strumento di confronto,

¹⁵¹ MUIR 1981; CASINI 1996; CROUZET-PAVAN 2001; ROSAND 2001; FENLON 2007.

¹⁵² Gli studi più importanti sul tema includono CHATZIDAKIS, 1962; CHATZIDAKIS 1974; BETTINI 1977; CHATZIDAKIS 1993; CONCINA 1998; CONSTANTOUDAKI-KITROMILIDIES 2001; BACCI 2010.

sfruttato già dai suoi contemporanei, che aiuta poi a capire meglio il campo intricato in cui si muovono i critici d'arte veneziani.

Il giudizio critico di Vasari nei confronti della *maniera greca*, espresso in diverse occasioni nelle sue *Vite*, va interpretato tenendo conto della prospettiva dell'autore¹⁵³. Valutando la pittura bizantina, Vasari esprime un giudizio costantemente negativo, come nel Proemio alle *Vite*:

Ma perché più agevolmente s'intenda quello che io chiami vecchio et antico, antiche furono le cose innanzi a Costantino, di Corinto, d'Atene e di Roma, e d'altre famosissime città [...]; perciò che l'altre si chiamano vecchie, che da S. Silvestro in qua furono poste in opera da un certo residuo de' Greci; i quali piuttosto tingere che dipingere sapevano. Perché essendo in quelle guerre morti gl'eccellenti primi artefici, come si è detto, al rimanente di que' Greci vecchi, e non antichi, altro non era rimasto che le prime linee in un campo di colore; come di ciò fanno fede oggidì infiniti mosaici, che per tutta Italia lavorati da essi Greci si veggono per ogni vecchia chiesa di qualsivoglia città d'Italia, e massimamente nel Duomo di Pisa, in S. Marco di Vinegia, et ancora in altri luoghi; e così molte pitture, continuando, fecero di quella maniera con occhi spiritati e mani aperte in punta di piedi¹⁵⁴.

L'arte appartenente alla *maniera greca* viene esclusa da Vasari dal *continuum* storico della sua narrazione. La sua visione dell'arte *greca* è prevalentemente sincronica, e ciò nelle *Vite* si giustifica attraverso le qualità proprie della maniera. Essa si caratterizza per l'assenza consapevole di evoluzione stilistica, di cui Vasari l'accusa esplicitamente:

...La maniera di que' Greci, tutta piena di linee e di profili così nel mosaico come nelle pitture; la qual maniera scabrosa e goffa et ordinaria avevano non mediante lo studio, ma per una cotal usanza insegnato l'uno all'altro per molti e molti anni i pittori di que' tempi, senza pensar mai a migliorare il disegno a bellezza di colorito o invenzione alcuna che buona fusse¹⁵⁵.

Questa supposta tendenza all'immutabilità della forma esonera lo stesso Vasari dall'individuare diversi stadi evolutivi della *maniera greca*, permettendogli di collocare i mosaici di San Marco, appartenenti prevalentemente al XIII secolo, in un periodo non meglio

¹⁵³ VASARI 1966 - 1987, v.II, 1, p. 29, commento v. II. 2, p. 54, vita di Andrea Tafi, V. II, p. 73-78, vita di Cimabue, v. II, p. 37.

¹⁵⁴ VASARI 1966 - 1987, v. II. 1, p. 29; vedi anche l'analisi di CONCINA 2002, p. 89-96.

¹⁵⁵ VASARI 1966 - 1987, v. II. 1, p. 37 (il corsivo è mio).

determinato, che va dal primo Medioevo fino al Trecento¹⁵⁶. Appare non meno indicativo che, parlando della *maniera greca*, Vasari non intenda solo un determinato stile, ma anche una determinata provenienza geografica degli artisti stranieri che la realizzano: chiamandoli “greci” sottolinea infatti ulteriormente l’estraneità della loro produzione artistica rispetto alla sua sistematizzazione progressistica dell’arte occidentale.

Lo storicismo vasariano appare evidente proprio dove lo studioso tratta dei mosaicisti italiani, che apprendono e sviluppano lo stile “bizantino”:

Merita dunque d’essere molto lodato fra gli antichi maestri Andrea Taffi, perciò che, se bene imparò i principi del musaico da coloro che egli condusse da Venezia a Firenze, *aggiunse nondimeno tanto buono all’arte [...]* che egli aperse la via di far bene, oltre gl’altri, a Giotto¹⁵⁷.

L’arte della *maniera greca* comincerà allora a essere vista nella corretta prospettiva cronologica solo quando cesserà di rientrare nella definizione vasariana; in altre parole, cesserà di essere *greca* nel senso vasariano del termine e comincerà ad essere valutata per i suoi mutamenti e adesioni in corrispondenza dello sviluppo della *maniera nuova*.

L’esclusione della *maniera greca* dal sistema di valutazione di Vasari si può ascrivere, oltre che alla sua concezione storiografica, anche alla sua ottica toscano-romana. Il suo atteggiamento svalutativo nei confronti del lascito artistico bizantino è spiegabile attraverso la specifica prospettiva della critica artistica centritaliana, che non può comunque essere estesa a tutto il territorio della penisola. La Venezia del Cinquecento era un microcosmo, forte di un suo specifico rapporto fra tradizione e innovazione, strenuamente intenzionato, come nota Manfredo Tafuri, a “resistere dentro la sua origine”¹⁵⁸. Infatti, nella guida artistica di Francesco Sansovino *Venezia città nobilissima e singolare* (1581), uscita alcuni anni dopo le *Vite* di Vasari, il

¹⁵⁶ Lo notano già i commentatori di Vasari, cfr. Martin Wackernagel: “Die Mosaiken in Pisa und Venedig gehoren nicht ins frühe Mittelalter, wie V. anzunehmen scheint, sondern grösstenteils ins 13. Jahrh.” (Wackernagel; “I mosaici a Pisa e Venezia non appartengono al primo medioevo, come sembra assumere Vasari, ma per la maggior parte al Tredicesimo secolo”: VASARI 1966 - 1987, v. II, commento, p. 54).

¹⁵⁷ VASARI 1966 - 1987, v. II, 1, p. 78.

¹⁵⁸ TAFURI 1985, p. XVIII.

quadro generale storico-artistico di Venezia e il posto che in esso occupa la *maniera greca* sono assai diversi dallo schema vasariano.

Essendo quasi un inventario artistico commentato di Venezia, l'opera di Sansovino non dispone dell'elaborato strumentario critico caratteristico di Vasari. Di conseguenza cambia anche il criterio di valutazione della ricezione artistica: il criterio decisivo diventa l'analisi del linguaggio dell'autore, specialmente l'uso di alcune parole-chiave dal carattere sia valutativo che attributivo.

La prima questione che dobbiamo risolvere è cosa esattamente intendesse Sansovino con l'aggettivo *greco*. Di tutti i manufatti artistici che Sansovino denomina *greco*, la maggioranza proviene dalla basilica di San Marco. San Marco era stata una fucina della maniera bizantina a Venezia, sia per l'architettura che per la decorazione artistica, quindi la descrizione della basilica da parte di Sansovino diventa un indicatore significativo della sua posizione riguardo alla questione. Egli attribuisce il progetto architettonico e la maggior parte dei mosaici antecedenti al tempo della stesura della guida alla "mano greca" ("Ora l'architettura di questo tempio, famoso, non tanto per la grandezza & larghezza, come sono molti altri in Italia, quanto mirabile per la ricchezza, è di maniera greca: & la pianta fu ordinata da ottimo maestro"¹⁵⁹; "pitture, quasi tutte fatte da greca mano"¹⁶⁰), senza fornire alcuna scansione cronologica o stilistica, com'è tipico anche di Vasari. L'assenza della divisione cronologica rispetto ai vecchi artefatti artistici indica prima di tutto la loro percezione come appartenenti al passato mitico e distante¹⁶¹. Alla maniera greca, secondo Sansovino, appartengono anche la *Pala d'oro*, l'icona marmorea di *Aniketos* e altri elementi artistici e decorativi della basilica, che corrispondono alla definizione storico-artistica odierna dello stile bizantino.

Vale la pena notare, da una parte, che i giudizi di Sansovino attestano una visione profondamente diversa rispetto a quella di Vasari, di cui il primo non condivide il giudizio squalificante nei confronti della produzione *alla greca*. Dall'altra parte, il pensiero di Sansovino (figlio dell'architetto e scultore Jacopo Sansovino, di formazione centritaliana) non è estraneo al

¹⁵⁹ SANSOVINO 1581, p. 30r.

¹⁶⁰ SANSOVINO 1581, p. 35.

¹⁶¹ Cfr. NAGEL, WOOD 2005, p. 406, 413.

paradigma progressistico di Vasari. Attribuendo più valore ai mosaici del Cinquecento rispetto ai precedenti, Sansovino segue quasi alla lettera il giudizio di Vasari:

Sopra al pulpito ove si canta l'Evangelio, le nozze di Cananea sono riputate per cosa singolare. L'Opere dell'Apocalipsi de Fratelli Zuccati non hanno paragone;

Nell'entrar del Corpo della Chiesa, levandosi gli occhi in alto, si vede la più memoranda, la più nobile, & la più perfetta figura che sia stata mai fatta di mosaico [...]. Et questa è un San Marco Evangelista¹⁶².

Questa scala di giudizio, inclusa però in un contesto narrativo completamente diverso da quello vasariano, dà tutt'altra impressione rispetto a una netta separazione dell'arte nuova dalla precedente.

Le valutazioni di Sansovino si svolgono nella tensione tra due poli, e spesso il paradigma vasariano cede a quello maggiormente rispettoso della specificità veneziana. Sembra curioso per esempio che, lodando il mosaico raffigurante l'evangelista Marco, Sansovino non citi l'autore del cartone – Tiziano, mentre nelle *Vite* Vasari assegna a questo pittore proprio il merito del rinnovamento del complesso musivo della basilica¹⁶³. Così, nel testo di Sansovino i mosaici veneziani del Cinquecento sembrano quasi inseriti nella continuità della tradizione musiva bizantina, dove valgono la fedeltà alla maniera e l'abilità tecnica di esecuzione, e non l'invenzione dell'autore. I mosaici nuovi sono soltanto “i più nobili” e “i più perfetti” nella “ricchezza” degli altri, tanto che “arreccano stupore ad ogni uno”¹⁶⁴. La decorazione musiva di San Marco è recepita nel suo insieme come uno spazio sacrale unito dalla continuità storica.

¹⁶² “... Sono state fatte diverse opere nella chiesa di San Marco e quasi rinovati tutti i vecchi [...]. E tutto che si è fatto in Vinezia è venuto dal disegno di Tiziano e d'altri eccellenti pittori, che n'hanno fatto disegni e cartoni coloriti. [...] Ma niuno ha meglio lavorato di quest'arte a' tempi nostri che Valerio e Vincenzio Zuccheri trivisani, di mano de' quali si veggiono in San Marco diverse e molte storie, e particolarmente quella dell'Apocalisse; nella quale sono d'intorno al trono di Dio i quattro Evangelisti in forma d'animali, i sette candelabri, et altre molte cose, tanto ben condotte che, guardandole da basso, paiono fatte di colori con i pennelli a olio”. VASARI 1966 - 1987, v. VI, p. 173; SANSOVINO 1581, p. 35, 34r.

¹⁶³ “Ma qui non è da tacere che quella maniera di pittura, che è quasi dismessa in tutti gl'altri luoghi, si mantien viva dal serenissimo Senato di Vinezia, cioè il musaico; perciò che di questo è stato quasi buona e principal cagione Tiziano: il quale, quanto è stato in lui, ha fatto opera sempre che in Vinezia sia esercitato, e fatto dare onorate provisioni a chi ha di ciò lavorato”: VASARI 1966 - 1987, v. VI, p. 173.

¹⁶⁴ Cfr. le descrizioni dei mosaici bizantini, fatti “con tanta ricchezza ch'arrecca stupore ad ogni uno”: SANSOVINO 1581, p. 34.

Lo stupore che suscita la ricca decorazione della basilica descritto da Sansovino non è sicuramente solo una reazione estetica. L'esplicazione del senso della ricchezza della decorazione ecclesiastica, tratta dall'opera di Nicholas Sanders (citata nel trattato di Johannes Molanus) riconosce allo stupore sansoviniano un significato teologico-devozionale:

Il Tempio di Dio è una figura e un'immagine del cielo. Quello che si trova nei tempi cristiani deve corrispondere a quello che si trova in Cielo. [...] Quindi, è evidente che sono proprio i motivi più profondi che hanno spinto la Chiesa a ricoprire d'oro e d'argento numerosi immagini dei santi, a ornarli con corone e vesti preziose. [...] Quando un cristiano entra in chiesa, deve prendere coscienza che si addentra in una specie del cielo terrestre, dove Dio ha riempito la sua casa in modo tale che la sua gloria appaia in tutta la sua moltitudine¹⁶⁵.

Prendendo in considerazione due colonne di serpentino, che secondo Sansovino erano spoglie "dal Tempio di Salomone" di Gerusalemme, diventa chiara la diretta identificazione della basilica con il prototipo biblico, che nei trattati teologici è descritto come trasposizione del Tempio divino. La percezione della decorazione di San Marco codifica allora non solamente l'emozione estetica, ma soprattutto la devozione religiosa, la cui stimolazione era, secondo i teologi cattolici dell'epoca della Riforma, la funzione primaria dell'arte sacra¹⁶⁶.

I mosaici marziani mantengono il loro *status* sacrale anche nella pittura di inizio Cinquecento. Citazioni e imitazioni della decorazione musiva della basilica si ritrovano nelle pale di Giovanni Bellini, Giambattista Cima da Conegliano, Marco Marziale, Pordenone, Nicolò Rondinelli e Vittore Carpaccio¹⁶⁷. L'incorporazione dei mosaici marziani all'interno di una pala d'altare ha un significato non solo teologico, in quanto spazio sacrale "celeste" in cui viene posto il trono di Maria Vergine *Regina Coeli*, ma anche artistico-formale, dato dal contrasto della

¹⁶⁵ "Templum Dei figura quaedam est & imago coelorum, unde quae sunt in templis Christianorum, debent ijs respondere, quae sunt in coelis. [...] Hinc apparet, non sine gravissima causa Ecclesiam adducta esse, ut nonnullas Imagines sanctorum auro & argento tegetet, coronis & preciosis vestibus ornatet. [...] Cogitet ergo Christianus quando in templum ingreditur, se in coelum quoddam terrestre ingredi, ubi Deus impleat totam domum, ita ut appareat gloria Domini omni multitudini". La prima edizione del trattato di Molanus è uscita nel 1570: Molanus 1570. Qui si cita l'edizione critica: MOLANUS 1996, II, 40, p. 138-140. Cfr. anche Alberto Pio di Carpi in SCAVIZZI 1981, p. 172: per il Tempio di Gerusalemme "nulla venne usato se non oro". Cfr. anche ROSAND 1976, p. 66; SINDING-LARSEN 1974, p. 207f.

¹⁶⁶ SCAVIZZI 1974, p. 171-212.

¹⁶⁷ Per i titoli delle opere specifiche, vedi MERKEL, 1994, p. 75-80, e GOFFEN 1986, p. 193, nota 62.

maniera vecchia e nuova messe a confronto e tuttavia coesistenti entro una superficie dipinta¹⁶⁸. Lo stesso complesso di significati, ma in un contesto cronologicamente più tardo, ci propone la *Pietà* di Tiziano (1575-76, Gallerie dell'Accademia, Venezia). Il maestro incorpora nel suo testamento dipinto il mosaico fittizio marciano per alludere al legame della sua produzione artistica con l'originaria tradizione veneziana¹⁶⁹.

La continuità storica tra arte bizantina e veneziana trova conferma anche nella concezione sansoviniana della storia dell'architettura. Come nota Ennio Concina, "il modello marciano elaborato da un architetto operante alla maniera greca non è visto, nella narrazione sansoviniana, come spunto soltanto ad opere medioevali" ma, rispetto al caso della chiesa di San Salvador, che è, secondo Sansovino, rifatta "sul modello di Tulio Lombardo, [...] imitato dalla parte di mezzo della chiesa di San Marco", "mostra di mantenere la validità oltre le soglie del Rinascimento"¹⁷⁰. La stessa successione formale viene menzionata da Sansovino in riferimento alla chiesa di San Giovanni Novo (in Oleo) ("La sua struttura è sul modello dalla parte di mezzo del tempio aureo di San Marco"¹⁷¹). L'arte della *maniera greca*, a differenza della storia delineata da Vasari, non è esclusa dalla concezione storiografica, vi è anzi inserita come una sua parte fondamentale.

In questo contesto, diventano ancora più curiosi i casi in cui l'ammirazione del nuovo cede al gusto dell'arcaico. Ciò è evidente nell'edizione dell'opera di Sansovino del 1663, dove le didascalie originali vengono fatte seguire dai commenti posteriori di Giustinian Martinioni. Nella descrizione della chiesa di San Polo, Sansovino offre una descrizione dettagliata della "parte di dietro della chiesa [...] fatta all'usanza greca" con "il ciborio di dentro lavorato a mosaico" che "conserva la pala grande d'argento indorata con figure di mano greca, & la historia di Christo quando lava i piedi agli apostoli, quando ora al padre, e quando fu crocifisso"¹⁷², senza nemmeno menzionare l'*Ultima Cena* di Tintoretto (1570), presente nel commento di Martinioni. Nella

¹⁶⁸ Per il significato teologico vedi GOFFEN 1986, p. 48-53. Per la questione stilistica, vedi MERKEL 1994, p. 75-79.

¹⁶⁹ GOFFEN 1986, p. 151-153.

¹⁷⁰ CONCINA 2002, p. 95.

¹⁷¹ SANSOVINO 1581, p. 13.

¹⁷² SANSOVINO, MARTINIONI 1663, p. 181.

narrazione di Sansovino, l'apprezzamento del nuovo coesiste strettamente con la memoria e la devozione all'arcaico.

L'unica attribuzione di Sansovino che non corrisponde alla definizione odierna dello stile bizantino è dell'opera di Jacobello del Fiore, che "dipinse con maniera greca diverse opere per la Città"¹⁷³. La definizione di Sansovino non va ovviamente trattata come un errore, anche se nella sua guida sono presenti altri esempi dello stile gotico internazionale che non vengono definiti come *greci*. La collocazione delle opere di Jacobello del Fiore tra quelle della *maniera greca* si spiega in parte alla luce del loro forte legame stilistico con l'arte bizantina, ma la ragione più importante risiede probabilmente nella loro appartenenza al sostrato arcaico dell'arte veneta, che all'occhio cinquecentesco rendeva meno significative le differenze stilistiche.

Gli errori del tipo stilistico, come anche quelli dell'attribuzione cronologica, solitamente indicano l'appartenenza degli artefatti a un periodo storicamente distante, alle origini mitiche nello sguardo dello spettatore coevo. Come per Carpaccio citare il mosaico duecentesco nella *Visione di Sant'Agostino* alla Scuola di San Giorgio degli Schiavoni significava cercare di ricostruire l'altare paleocristiano, così anche per Sansovino un errore del genere significava l'inclusione dell'opera nell'eredità veneziana antica, distante e mitica¹⁷⁴. Bisogna anche tener presente, che la classificazione stilistica odierna, come già notato, è il frutto della più tarda concezione di Winckelman, a cui la tassonomia cinquecentesca corrisponde solo in parte.

Che Sansovino assegni le opere di Jacobello del Fiore allo stile *greco* non significa tuttavia che il veneziano del Cinquecento non avesse una concezione chiara della *maniera greca*. Come hanno dimostrato parecchi studi, negli inventari veneziani dell'epoca spesso si trovano indicate tavole di Madonne *di stilo greco* che, ad esempio, sono distinte dalle opere d'arte fiamminghe o tedesche, a loro volta nominate *ponentine, fiaminghe e todesche*¹⁷⁵. Il riconoscimento dei diversi stili non implica, come si è visto per Jacobello del Fiore, che il confine tra le diverse categorie stilistiche sia fisso, quanto piuttosto che a tali categorie, pur se dinamiche, sia riconosciuto un

¹⁷³ SANSOVINO, MARTINIONI 1663, p. 173.

¹⁷⁴ NAGEL, WOOD 2005, p. 406, 413.

¹⁷⁵ Vedi, per esempio, AIKEMA 1999, p. 83-91; FOSSATI 2012, p. 140.

certo nucleo formale di riconoscibilità che determina la loro tassonomia nelle fonti scritte del Cinquecento.

Un'altra importante categoria nella classificazione di Sansovino, cui appartengono esempi di arte bizantina, è il tipo di produzione artistica che lui chiama *imagine*. In un articolo che analizza la tassonomia critico-artistica di Sansovino, Andrew Casper dimostra che il termine *imagine* (a differenza di *pala*, *pittura*, *quadro* o *opera*) viene usato sempre in riferimento all'immagine devozionale riconducibile al tipo dell'icona¹⁷⁶. Tutte le immagini di questa categoria vengono definite anche come "miracolose". Tra le undici *imagini* presenti nella narrazione di Sansovino, la maggior parte sono rappresentazioni di Madonne, tre rappresentano Cristo.

Purtroppo non è possibile identificare tutte le *imagini* presenti nella guida di Sansovino, a causa della mancanza di fonti. Tuttavia, sulla base del confronto delle *imagini* di Madonne con i cataloghi di icone veneziane bizantine di Alberto Rizzi e di Nano Chatzidakis, si può supporre che la maggior parte delle *imagini* sia riconducibile alla tradizione artistica bizantina¹⁷⁷, tra cui la *Nicopeia* della basilica di S. Marco ("una imagine di nostra Donna dipinta da San Luca"), un'icona della chiesa di San Fantin ("una imagine della Vergine portata dalla predetta famiglia a Venetia, dalle parti di Levante")¹⁷⁸ e la *Maria della Consolazione* dell'omonima chiesa¹⁷⁹. Nei commenti di Stringa (1604), a questa serie si aggiungono altre icone di Madonna visibilmente di *maniera greca*: quelle della chiesa dei SS. Apostoli ("l'immagine di Maria Vergine [...] dipinta di mano di San Luca"), della chiesa dei Santi Rocco e Margherita ("questa imagine fosse anticamente nella Cathedrale di Mistra nella Morea"¹⁸⁰) e la famosa *Madonna della Pace* della chiesa dei Santi

¹⁷⁶ CASPER 2009, p. 102-106. Alla categoria di *imagine* appartengono anche alcune opere rinascimentali, per la spiegazione dettagliata vedi *ibid.*

¹⁷⁷ RIZZI 1972, p. 250-291. Dalla tradizione bizantina si possono escludere con certezza solo la *Madonna con il Bambino* della chiesa di S. Maria dei Miracoli (attribuita a Zanino di Pietro, vedi PADOVANI 2003) e la scultura della *Madonna con Bambino e san Giovannino* di Jacopo Sansovino; cfr. CHATZIDAKIS 1993.

¹⁷⁸ SANSOVINO 1581, p. 47.

¹⁷⁹ SANSOVINO, MARTINIONI 1663, p. 137.

¹⁸⁰ SANSOVINO, MARTINIONI 1663, p. 115.

Giovanni e Paolo (“una miracolosa & antichissima immagine di Maria Vergine Santissima, portata a Venezia da Costantinopoli”¹⁸¹).

L’inclusione, in questa serie di *imagini*, non solo della *Madonna* di Niccolò da Pietro, ma soprattutto della scultura di *Maria con il Bambino e S. Giovanni* per la loggetta del campanile di San Marco di Jacopo Sansovino, rivela la caratteristica più significativa della categoria¹⁸². Essa non include *esclusivamente* icone bizantine di Madonne, ma rivela che le icone bizantine ne costituiscono il punto di riferimento anzitutto iconografico e presumibilmente anche stilistico, poiché la maggioranza delle *imagini* ha in comune radici stilistiche bizantine. Diventa quindi necessario individuare, per ogni caso specifico, i criteri secondo i quali diverse opere del *nuovo* stile aderiscono alla categoria di *imagini*. Purtroppo, vista la scarsità di ricerche in questo campo relative all’ambito veneziano, sembra difficile dedurre una regola comune, per cui dobbiamo limitarci a porci la domanda¹⁸³. La riflessione sul confine dinamico tra immagini di devozione e altre tipologie di produzione artistica religiosa rientra comunque tra gli obiettivi principali dei capitoli successivi.

Il criterio comune che, secondo Sansovino, unisce le immagini devozionali, è la loro miracolosità. La capacità di compiere miracoli è una delle loro componenti principali e la motivazione del loro culto¹⁸⁴. Sansovino e il suo commentatore Stringa assegnano esplicitamente una funzione devozionale solo a *imagini* di Cristo e della Madonna che, peraltro, spesso sono

¹⁸¹ SANSOVINO, STRINGA 1604, p. 124; SANSOVINO, MARTINIONI 1663, p. 65-66. Sansovino non menziona l'icona, ma parla solo dell'Oratorio, “consacrato al nome della Beata Vergine della Pace”. In compenso sia Stringa che Martinioni le dedicano particolare attenzione. Martinioni menziona non solo la provenienza greca, ma la descrive come “quella, che San Giovanni Damasceno teneva nella sua casa in Damasco, dinanzi alla quale orando li fu ricongiunta la mano, che il signor di Damasco li fece troncata per frode, & inganno di Leone Isauro Imperatore”. Secondo la leggenda infatti l'imperatore fece tagliare la mano al Damasceno perché contrario all'iconoclasmo.

¹⁸² A Casper è sfuggita l'inclusione, da parte di Francesco Sansovino, della Madonna di Jacopo Sansovino nella categoria di *imagini*. Per questo lo studioso afferma che il caso della pala di Tiziano sia l'unico di un'opera d'arte, potremmo dire “d'autore”, che acquisisca lo *status* di “immagine”. Sembra invece sostanziale sottolineare come essa non sia da considerarsi un *unicum*, ma ci sia una serie di opere che hanno le caratteristiche per guadagnare e guadagnano suddetto *status*.

¹⁸³ Casper è uno dei primi a porsi tale domanda, quando nell'ultima parte del suo articolo cerca di spiegare perché la pala del *Cristo Portacroce* di San Rocco attribuito a Tiziano sia venerata nel Cinquecento come immagine miracolosa. CASPER 2009, p. 107-110.

¹⁸⁴ SANSOVINO 1581, p. 6r, 46r, 51-51r, 62r, 94r ecc.

portatrici di un mito di provenienza (“portata da Levante”, “dipinta da san Luca”) e hanno un ruolo importante nei rituali civici: ad esempio, vengono portate in processione in occasione della minaccia turca o della peste¹⁸⁵.

La miracolosità delle immagini nel Cinquecento vale come prova della necessità della loro venerazione. Molanus, per confermare la necessità del culto delle immagini, adotta il testo del Vangelo secondo Marco: “Se non credete in noi, noi che difendiamo la venerazione delle sacre immagini, credete nei miracoli, che si manifestano divinamente intorno a loro, perché sono i segni che accompagnano quelli che credono”¹⁸⁶. Giulio Castellani, autore del *De imaginibus et Miraculis Sanctorum*, afferma che è proprio la devozione alle immagini sacre che Dio ricompensa con i miracoli; le immagini diventano quindi una componente essenziale dell’azione di Dio¹⁸⁷. Le immagini miracolose dunque giustificano l’esistenza della pittura sacra come categoria a sé, e il culto che ne consegue.

Il nucleo iconico bizantino della categoria, così come alcune indicazioni rispetto alla loro provenienza dal territorio bizantino, legano assieme le diverse opere definite di *maniera greca*, e ciò si riscontra anche nelle testimonianze di altri teorici d’arte del Cinquecento. L’opinione di Giovanni Battista Armenini, molto citata, congiunge i due poli della ricezione della *maniera greca* in un solo giudizio. Parlando della decorazione dei palazzi del Nord Italia, Armenini menziona “pitture delle sacre immagini, le quali erano la maggior parte quadretti di certe figure fatte alla greca, goffissime, dispiacevoli e tutte affumicate, le quali ad ogni altra cosa parevano esservi state poste fuori che a muover divozione, ovvero a fare ornamento a simili luoghi”, probabilmente riferendosi, come suppone anche Sixten Ringbom, alle icone della tradizione italo-bizantina¹⁸⁸. Il giudizio di Armenini riassume entrambi gli aspetti più indicativi della percezione delle *immagini* nel

¹⁸⁵ “The arrangement of the ducal procession in time of plague was distinct from its usual festal form. One of its main features was the presence of the Madonna Nicopeia, carried under a white baldachin accompanied by lighted candles. [...] It was believed that Nicopeia [...] had brought good fortune to those who had carried it in battle in Asia Minor and the Venetians venerated it in hope that it would bring similar blessing upon the Republic”: FENLON 2007, p. 227.

¹⁸⁶ “Si nobis non vultis credere, qui sacras imagines honorandas defendimus, miraculis credite quae circa eas divinus exhibentur, “Signa enim eos qui crediderint sequentur”: MOLANUS 1996, lib. 1, cap 5, p.30. (Mr, 16, 17).

¹⁸⁷ BARBIERI 2013, p. 213.

¹⁸⁸ ARMENINI, 1587, p. 188; RINGBOM 1965, p. 34-35; CASPER 2009, p. 107.

Cinquecento – il disprezzo estetico vasariano e, anche se in termini critici, il culto verso le immagini sacre, diffuso in tutta Italia e particolarmente attestato a Venezia¹⁸⁹.

È sintomatico che in alcuni passaggi successivi Armenini proponga di “supplicare il grande Iddio” in “onoratissimi quadri, che vengono da Tiziano, dal Correggio e da Giulio Romano, con dentro misterii di Nostro Signore e della Beata Vergine”. Tale proposta rivela il dinamismo del “confine” del culto che, a seconda dell’epoca, comprende, rispetto al nucleo di immagini sacre, anche immagini del “nuovo” stile, che vengono incluse a partire da determinati criteri, come abbiamo già osservato per la Madonna di Sansovino e per il mosaico di San Marco sul cartone di Tiziano.

Bisogna comunque tenere presente che Armenini non esprime un’opinione unanime, ma si inserisce in una polemica di ambito riformista che prende vita a partire dagli anni ‘20 del Cinquecento. Il teologo tedesco Hyeronimus Emser, il cui trattato controversista fu stampato nel 1522 a Dresda, difende le “brutte” e “vecchie” immagini, le quali non distraggono lo spettatore dalla venerazione del prototipo che, a differenza delle raffigurazioni con lo “stile che oggi abbiamo di fronte a noi”¹⁹⁰, merita quindi più onore. Lo stile delle “vecchie” immagini è curiosamente valutato in funzione della loro maggior venerabilità. Non meno sintomatica si rivela l’opinione del teologo mantovano Gregorio Comanini, che parte da presupposti quasi opposti rispetto ad Armenini. Nel suo dialogo *Il Figino, ovvero il fine della pittura*, l’interlocutore teologo Ascanio Martinengo, criticando la raffigurazione di figure ignude, rimanda ai Greci, che

furono così rigidi osservatori della modestia nell’ornar le chiese, che non solamente non permettevano i nudi nelle pitture, ma né anche volevano che le vestite imagini si dipingessero, se non dal bellico in su; come in Venezia vediamo tuttavia essere da loro osservato in quel tempio nobilissimo che quivi con molta magnificenza hanno eretto: così gran temenza avevano che i cristiani, venuti alle chiese per adorare et orare, veggendo nelle figure delle tavole, ovvero delle mura, le parti da basso, quantunque coperte di panni, per ventura non si distraessero con la mente dall’orazione e lasciassero germogliare qualche sozzo pensiero nell’animo¹⁹¹.

¹⁸⁹ Per le immagini miracolose della Madonna e di Cristo negli ambiti romano e fiorentino vedi: BARONE 2004; numerosi studi di Gerhard Wolf, tra cui WOLF 1990 e WOLF 2002; HOLMES 2013.

¹⁹⁰ SCAVIZZI 1981, p. 137.

¹⁹¹ COMANINI [1591] 1962, p. 328; CASPER 2009, p. 107.

Comanini descrive la capacità propria della *maniera greca* di indirizzare la mente alla preghiera e di stimolare la devozione, facendo diretto riferimento alla basilica di San Marco, la quale funge da esempio più rappresentativo della decorazione bizantina in tutta Italia. Non è lecito attribuire, come fa Casper, una simile prospettiva anche a Sansovino che, non essendo né teologo né purista alla maniera di Martinengo, secondo il dialogo di Comanini, difficilmente avrebbe potuto dar spazio a tali considerazioni nei suoi scritti¹⁹². Tuttavia, l'assegnare una funzione devozionale e sacrale alla *maniera greca*, presente in giudizi che muovono da posizioni esteticamente opposte, può essere ritenuto l'elemento costante della ricezione di tale maniera nel Cinquecento.

L'aspetto devozionale, allora, costituisce solo una delle connotazioni dell'attributo *greco* nell'opera di Sansovino. Sembra più probabile però che Sansovino individui questa categoria più sulla base del criterio storico che stilistico. Com'è noto, Venezia costruì la propria mitologia sia statale che religiosa sull'autenticazione attraverso l'appropriazione¹⁹³. Esattamente dove Vasari usa l'aggettivo *greco* per indicare l'estraneità della provenienza con significato negativo, Sansovino l'adopera per confermare il mito centrale delle origini bizantine della Repubblica. Così si spiega l'importanza di far discendere il progetto architettonico di alcune chiese direttamente da San Marco, di creare la continuità tra mosaici vecchi e nuovi, di dedicare particolare attenzione agli elementi greci delle chiese e infine di porre particolare attenzione alla provenienza greca di diverse reliquie di santi. Naturalmente il culto di matrice storico-ideologica degli *spolia* o dei manufatti di produzione *greca* non solo non esclude l'ambito devozionale, ma lo sottintende, data la sua costante presenza in altre testimonianze contemporanee.

La categoria delle immagini devozionali ha un vasto campo di interazione con la produzione artistica alla *maniera greca*. Definendo meglio la loro differenza, si può dire che l'attribuzione alla *maniera greca* si riferisce più nello specifico a oggetti artistici e religiosi che costituiscono le radici storiche di Venezia. *Greche* si intendono anche le opere verso cui è

¹⁹² "...greekness as devotional style. The distinction voiced here seems to be that such works invited a particular form or manner of devout following of the sort that an image not otherwise associated with miraculous acts would be unable to attract. Therefore, an image's Greekness, while certainly pertaining to style to some degree, must also be made manifest in the way in which the public adored it": CASPER 2009, p. 107.

¹⁹³ BARRY 2010, p. 7.

percepita una distanza storica, che sono considerate in un certo senso arcaiche, mentre la categoria delle immagini devozionali è cronologicamente dinamica e include opere della maniera sia “vecchia” che nuova, unite da criteri iconografici e funzionali.

Dunque la risposta artistica ai manufatti della *maniera greca* prevede l’incorporazione della distanza temporale all’interno dell’opera nuova. Nel caso della rielaborazione di un’*immagine* nello stile nuovo, la distanza si crea anche grazie alle capacità sovranaturali del dipinto originario, capacità di cui il nuovo tende ad appropriarsi.

Capitolo II. L'immagine anacronica. La *Discesa al Limbo* di San Cassiano

Il 18 gennaio 1562 la confraternita del Santissimo Sacramento della chiesa di San Cassiano stipula una convenzione con il parroco per la traslazione del suo altare dalla cappella della Visitazione o di Santa Elisabetta alla cappella maggiore; già nel 1565, la confraternita riceve da Jacopo Tintoretto una pala, raffigurante il *Redentore risorto con san Cassiano e santa Cecilia* (fig. 21) e tre anni dopo due dipinti laterali – la *Crocifissione* (fig. 22) e la *Discesa al Limbo* (fig. 23)¹⁹⁴. Mentre la Crocifissione e la Resurrezione sono temi tipici per la decorazione degli altari delle Scuole del *Corpus Christi*, la Discesa al Limbo è un tema assolutamente inedito, sia per le cappelle del Santissimo che, più in generale, per la pittura veneziana del Cinquecento. Di quali modelli si servono Tintoretto e i suoi committenti per creare tale complesso tematico? Quali raffigurazioni fungono da fonti per la rara iconografia della Discesa al Limbo? Sulla base di quale contesto figurativo viene veicolata allo spettatore del tempo la ricezione del nuovo ciclo tintoretiano? Lo spettro delle possibili risposte a queste domande ci porterà a chiarire i termini di una particolare tensione tra innovazione e tradizione, “venezianità” e modernità, che condizionano la percezione del linguaggio pittorico utilizzato da Tintoretto nella *Discesa al Limbo* ed elaborato come reazione alla crisi artistica provocata dalla Riforma protestante e cattolica nella seconda metà del Cinquecento.

2.1. Le confraternite del Santissimo Sacramento nel Cinquecento

È ampiamente riconosciuto dagli studiosi che molte innovazioni riferibili alla Riforma cattolica precedano *de facto* la Riforma protestante, da una parte, e che molte questioni teologiche sollevate dai Protestanti stiano alla radice dei Decreti del Concilio Tridentino, dall'altra¹⁹⁵. Alla luce di tali circostanze, si parla non più di Controriforma, ma di Riforma cattolica, i cui esiti non vanno più valutati solamente come reazione diretta alla Riforma protestante, ma all'interno di una complicata rete di interazioni e controversie¹⁹⁶. Uno di questi casi è appunto lo

¹⁹⁴ ASPV, Parrocchia di San Cassiano, Scuola del Santissimo Sacramento, Mariiegola, F. 21 r. Citata anche in MATILE 1997, p. 339.

¹⁹⁵ Vedi per esempio HALL 1979; BLACK 1989, p. 5

¹⁹⁶ JEDIN 1993, p. 513-515.

sviluppo delle Scuole del Santissimo Sacramento, che cominciano a diffondersi in modo capillare all'inizio del Sedicesimo secolo, particolarmente nel primo decennio, soprattutto in ambito veneziano¹⁹⁷. L'entusiasmo con cui si fondano tali confraternite all'inizio del secolo è probabilmente connesso con la presenza a Venezia di alcuni predicatori: prima Bernardino da Feltre e in seguito Egidio da Viterbo che, in qualità di nunzio apostolico, predica a Venezia, tra le altre cose, il culto eucaristico¹⁹⁸.

Le prime piccole scuole, ovvero le confraternite laiche su base parrocchiale, si formano verso la fine del Quattrocento, dedicate prevalentemente ai culti mariano ed eucaristico, che esse celebrano presso un proprio altare deputato¹⁹⁹. Come ha dimostrato Maurice Cope nella sua ancora fondamentale monografia sull'argomento, la larga diffusione delle Scuole del Santissimo Sacramento è un fenomeno prima di tutto veneziano. Lo dimostra il fatto, secondo Cope, che tali scuole si siano diffuse a Venezia prima che nel resto d'Italia²⁰⁰, e che nella prima metà del Cinquecento siano state fondate in città ben 57 scuole piccole dedicate al culto eucaristico, contro 13 dedicate al culto mariano e 8 ad altri santi²⁰¹.

La diffusione delle scuole dedicate al Corpo e al Sangue del Cristo è sostenuta dalle *Istruzioni* del 1535 di Agostino Zanetti, vescovo suffraganeo di Bologna, e dalle *Constitutiones* del 1542 di Gian Matteo Giberti, vescovo di Verona, che inducono a creare tali confraternite in ogni parrocchia²⁰². A Venezia, le scuole hanno un doppio compito, devozionale e statale. Se l'ambito devozionale include una serie di incombenze pratiche rivolte ai parrocchiani della chiesa, come la partecipazione alla preghiera collettiva, l'accompagnamento dei defunti al camposanto, la celebrazione delle messe e l'assistenza materiale e spirituale a malati e bisognosi, il compito statale consiste nella partecipazione alle grandi processioni festive e alle altre occasioni di promozione della dignità del doge e dello Stato. La decorazione del proprio altare risponde

¹⁹⁷ COPE 1965, p. 2; BLACK 1999, p. 13.

¹⁹⁸ MACKENNEY 1994, p. 397-398.

¹⁹⁹ BROWN 1996a, p. 310.

²⁰⁰ COPE 1965, p. 2.

²⁰¹ MACKENNEY 2000, p. 179

²⁰² Sul contributo di Giberti all'opera della Riforma vedi JOBST 2006, p. 95. Sulla attività di Giberti come committente vedi BROWNELL 1988.

contemporaneamente all'assolvimento di entrambi gli oneri, includendo sia la componente devozionale-liturgica della professione di fede e di assistenza alla preghiera, sia il contributo, in senso materiale ma anche ideologico, all'incremento dello splendore della Repubblica.

Le confraternite del Santissimo Sacramento o del Corpo di Cristo sono dedicate nello specifico al culto dell'Eucaristia. Le prime confraternite dedicate alla devozione eucaristica e all'adorazione del Corpo di Cristo vengono istituite già nel Dodicesimo secolo. Il crescente interesse verso la venerazione del Santissimo Sacramento è connesso con l'istituzione, da parte di Papa Urbano IV, della festa liturgica del Corpus Domini (1264), introdotta a Venezia nel 1295 per Decreto del Maggior Consiglio, presumibilmente allo scopo di rafforzare il dogma della Transustanziazione contro le correnti eresie²⁰³.

La crescita del culto eucaristico nella prima metà del Cinquecento, così come alla fine del Duecento, può essere considerata come il tentativo di proteggere aspetti essenziali della dottrina cristiana – nello specifico, durante il XVI secolo, in reazione al diffondersi del protestantesimo e in difesa degli aspetti dottrinali più fortemente attaccati dai suoi teologi²⁰⁴. Secondo l'espressione di Brian Pullan, le scuole veneziane sono "bastioni di ortodossia religiosa", "una manifestazione della fede nel potere dell'intercessione dei santi, nella realtà del purgatorio, nella necessità delle buone azioni per la salvezza e nel contenuto miracoloso dell'Eucarestia"²⁰⁵. Le scuole laiche hanno quindi l'incarico di radicare la corretta dottrina ecclesiale contro il diffondersi delle eresie. Un controllo sia statale che ecclesiale sulle attività delle confraternite garantisce che questa azione di radicamento sia fatta in modo dottrinalmente corretto, poiché il mantenimento del culto ortodosso interessa entrambe le istituzioni²⁰⁶. Tale controllo aumenta con l'avanzare del Riforma, che mette sempre più in pericolo la dottrina; le scuole grandi e piccole sono gestite come un efficace organo di controllo della fede e della devozione popolare²⁰⁷. Tuttavia, secondo l'opinione di Mackenney, le scuole piccole di Venezia sono anche le confraternite più

²⁰³ CASINI 1996, p. 158; GASTONE 1996, p. 170; BERNARDI 2010, in particolare p. 385-390.

²⁰⁴ COPE 1965, p.10; PULLAN 1981, p. 12.

²⁰⁵ PULLAN 1981, p. 22.

²⁰⁶ BLACK 1989, p. 61; BLACK. 1999, p. 2.

²⁰⁷ BLACK 1999, p. 8.

indipendenti di tutto il territorio italiano, il che ad ogni modo non nega che anche a Venezia si verifici un incremento del controllo sociale e politico durante e dopo il Concilio di Trento²⁰⁸.

2.2. La Scuola del *Corpus Christi* di San Cassiano

Secondo l'antica Mariegola della Scuola del Santissimo Sacramento di San Cassiano, conservata presso la Biblioteca del Museo Correr di Venezia, la confraternita esiste già dal 1504 ("Noi ... abbiamo comenzado questa sancta e devota fraternita i el M CCCCC 4 a dì XXV de marzo"²⁰⁹), l'anno della stesura dello Statuto, ma la Concessione del Consiglio dei Dieci all'istituzione della Scuola è del 1506²¹⁰:

Concessum fuit per Magnificos Dominos Capita Excelsi Concily Decem venerabili Divino Plebano & Parochianis Ecclesie Sancti Cassiani, che in quella se possi levar una scuola de Fraternita sotto vocabolo del Corpo di Christo quale habbia a compagnar epso Santissimo Corpo quando el se portera per comunicar li Infermi cum le luminarie per honor de quello [...] Data die XVII de zugnio M.D.VI²¹¹.

L'approvazione dei Provveditori del Comun si registra il 27 maggio 1508²¹². Il Santissimo Sacramento deve essere custodito e venerato nella Cappella della Visitazione o di Santa Elisabetta. I confratelli celebrano una messa ogni giovedì e una messa solenne ogni prima domenica del mese²¹³. I membri sono obbligati a partecipare alla processione generale della scuola, stabilita ogni prima domenica dopo la festa del Corpo di Cristo, non essendo possibile farla il giorno stesso della festa.

Nel 1562, sotto il parroco Giambattista Licini, viene ceduto alla Confraternita l'altar maggiore della chiesa. L'impulso più significativo per la cessione dell'altare alla venerazione del Santissimo Sacramento viene dal già menzionato vescovo di Verona Gian Matteo Giberti, che nei suoi scritti dispone che il Santissimo sia collocato presso l'altar maggiore e prescrive a tutte le

²⁰⁸ MACKENNEY 2000, p. 188; BLACK 1999, p. 24

²⁰⁹ BMC, *Mariegola della Scuola del Santissimo Sacramento di San Cassiano*, F. 6 v.

²¹⁰ Le Mariegole delle Scuole del Santissimo dovevano essere approvati dal Concilio dei Dieci. Nella copia di Mariegola in ASPV e anche in GALLICCIOLI 1795, p. 217 come la data della fondazione di confraternita è riportato il 8 giugno 1507, che è probabilmente un errore del copista o del rinnovatore del 1524.

²¹¹ BMC, *Mariegola*, F. 5 r.

²¹² BMC, *Mariegola*, F. 16 r.

²¹³ BMC, *Mariegola*, F. 7 v.

parrocchie di creare una scuola ad esso dedicata. L'impatto delle idee gibertiane non diminuirà per tutto il periodo della Riforma fino all'epoca post-tridentina, come evidenziano sia la collocazione del grande tabernacolo nel presbiterio del Duomo di Milano (1564), sia il contenuto delle *Instructiones* dell'arcivescovo milanese Carlo Borromeo, pubblicate nel 1577, che riprende sotto molti aspetti lo scritto di Giberti²¹⁴. Il presbiterio si rafforza come spazio sacro, assommando in sé tutti gli aspetti del culto legati alle specie eucaristiche²¹⁵.

Di particolare importanza per le nostre argomentazioni risultano alcune osservazioni di Giberti sui rituali della chiesa primitiva, spesso idealizzata dagli autori del Cinquecento, che giustificano le riforme da lui proposte²¹⁶. La maggiore visibilità del *Corpus Christi*, promossa da Giberti, viene giustificata con riferimenti testuali alla gloriosa tradizione antica della Chiesa: un argomento incisivo, dato che la coerenza con gli usi liturgici della Chiesa delle origini era considerata assai importante, come confermano altri storici e teologi dell'epoca cinquecentesca, quali Onofrio Panvinio, che guardano ad essa con particolare attenzione²¹⁷. L'utilizzo del passato ecclesiastico come argomento retorico efficace nella controversia con i protestanti non va sottovalutato e sta alla base dell'assetto della Cappella del *Corpus Christi* di San Cassiano, come vedremo più avanti.

Il trasferimento del Santissimo all'altar maggiore, in realtà, non è a Venezia una scelta così scontata, come potrebbe sembrare se si guarda al contesto teologico e disciplinare riformato veronese o milanese. Contrariamente alle istruzioni dell'arcivescovo di Milano, il Patriarca di Venezia Giovanni Trevisan esprime dubbi sulla necessità di trasportare il Santissimo presso l'altar maggiore, nel caso in cui la cappella della scuola ed esso dedicata sia stata già decorata²¹⁸. La discordanza tra le istruzioni di Borromeo e la prassi devozionale veneziana si spiega alla luce non solo della generale tendenza veneziana a opporsi al potere della diocesi di Milano – confermata anche dalla minaccia di passare al rito greco per bloccare la visita a Venezia nel 1580 – ma anche

²¹⁴ JOBST 2006, p. 95, 114-121.

²¹⁵ JOBST 2006, p. 97.

²¹⁶ JOBST 2006, p. 93.

²¹⁷ JOBST 2006, p. 106, 109-114.

²¹⁸ HILLS 1983, p. 38; GAIER 2006, p. 173; vedi anche la bibliografia sulla pagina indicata.

della tensione tra gli aspetti teologico-devozionali ed economico-sociali nella vita di una scuola piccola²¹⁹. Le confraternite laiche sono infatti economicamente integrate nella parrocchia: come nel caso di San Cassiano, la scuola paga per la decorazione della propria cappella, per il predicatore quaresimale e contribuisce all'attività cultuale della parrocchia. Il trasferimento dunque della scuola all'altare maggiore va visto non come una diretta conseguenza delle istruzioni vescovili, ma come l'esito di diversi fattori – sia teologici e devozionali sia, più praticamente, economici e sociali – che governano il funzionamento di una scuola²²⁰.

La decorazione dell'altare in possesso della scuola è uno dei compiti principali dei confratelli, come sottolinea lo stesso Sansovino nella sua guida del 1581²²¹. Nel 1563 infatti la scuola del Santissimo, secondo la testimonianza della Mariegola, si assume il compito di “adornar [il nuovo altare] d'una onorata Palla, e farli li Banchi intorno”²²², per il quale nel 1565 è già pronta “una palla per l'Altar grande fatta nel tempo fu gastaldo Mr. Zampiero Mazzolegni”²²³. La cessione dell'altar maggiore è accompagnata da una lista di condizioni, tra cui l'obbligo di rappresentare sulla pala i santi Cassiano e Cecilia, in quanto titolari della chiesa, ai quali è dedicata la messa celebrata sullo stesso altare: “Item che in esso Altar vi sian fatti nella Maestà li segnali di Santi Cassiano et Cecilia dove meglio potranno riusir a iudicio di cui farà l'opera”.²²⁴

2.3. I quadri laterali

Tre anni dopo, nel 1568, sotto il gastaldo Cristoforo de Gozzi, vengono commissionati a Tintoretto due dipinti laterali con la *Crocefissione* e la *Discesa al Limbo*. I soggetti dei dipinti per le cappelle del Santissimo Sacramento sono scelti per la loro attinenza con il culto eucaristico. Secondo la classificazione di Maurice Cope, si possono sostanzialmente dividere in due tipi – devozionali e narrativi; il secondo gruppo include la rappresentazione dell'Ultima Cena, Passione e Resurrezione, oppure episodi dell'Antico e del Nuovo Testamento associati secondo criterio

²¹⁹ LUDWIG 1930, p. 78; MATILE 1997, p. 33-34.

²²⁰ BLACK 1999, p. 20-21.

²²¹ SANSOVINO 1581, p. 103r; WORTHEN 1996, p. 710

²²² ASPV, *Mariegola*, F. 22r.

²²³ GALLICCIOLLI 1795, v. VI, p. 221.

²²⁴ ASPV, *Mariegola*, F. 23 r; citato in HILLS 1983, p.42; MATILE 1997, p. 340.

tipologico. Rappresentando le storie della Passione di Cristo, il ciclo di San Cassiano appartiene a questa categoria.

Come abbiamo già segnalato, la *Discesa al Limbo* di San Cassiano rappresenta in un certo senso un'anomalia. Tale soggetto, secondo l'inventario di Cope – cui spetta il merito di aver raccolto tutti i soggetti impiegati per la decorazione delle cappelle veneziane del Santissimo Sacramento dalla fine del Quattrocento all'inizio del Seicento – risulta qui utilizzato per la prima volta in funzione di quadro laterale. Occorre quindi chiedersi innanzitutto quali siano stati i modelli formali e narrativi che hanno motivato Tintoretto e suoi committenti nell'ideazione del ciclo.

Cominciamo con i possibili modelli artistici, passando poi a quelli biblico-narrativi e alle istanze teologiche e liturgiche della committenza, per arrivare infine a fare una sintesi che spieghi il significato del ciclo pittorico di Jacopo nel suo complesso. Spetta a Emily Banks la prima indicazione del legame tra il ciclo tintoretto e il complesso musivo di San Marco:

Certamente, la *Discesa al Limbo* di San Cassiano è un'elaborazione tintoretto nel suo proprio linguaggio della tradizionale concezione bizantina dell'evento. Se noi compariamo il dipinto di Tintoretto con la versione duecentesca del soggetto nella basilica marciana, uno di quelli che lui certamente conosceva, emerge il prototipo rappresentativo tradizionale, da cui esso deriva²²⁵.

Banks continua poi con un puntuale confronto formale e narrativo dei due dipinti, mettendo in luce le citazioni che dimostrano l'utilizzo diretto, da parte di Tintoretto, del modello di San Marco. Vogliamo qui procedere nella stessa direzione, rettificando alcuni dettagli del confronto di Banks e prendendo in considerazione altri modelli bizantini che possono essere serviti da fonte per il pittore.

La tesi di Banks, inserita in un contesto molto più storicamente fondato e rielaborata alla luce del resto della produzione religiosa tintoretto per le Scuole del Santissimo Sacramento,

²²⁵ "Indeed, the San Cassiano Descent into Limbo is Tintoretto's reworking in his own idiom of the traditional Byzantine conception of this event. If we compare Tintoretto's picture to the thirteenth century version of the subject in the Basilica of Saint Mark, one of the several that he certainly would have known, we can see the traditional representational type, from whom it derives": BANKS 1978, p. 160-161.

viene ripresa da Paul Hills nel suo saggio sulla pietà e committenza veneziana nel Cinquecento. Hills ripristina una correlazione tra i soggetti dei cicli tintorettiani per le Scuole del Corpo di Cristo e la decorazione della basilica marciana, ma l'unica indicazione di un legame diretto con il ciclo di San Marco riguarda il mosaico della *Lavanda dei Piedi* accoppiato all'*Ultima Cena* (metà del XII secolo), soggetti entrambi presenti nella volta meridionale della cupola centrale e raffigurati da Tintoretto per le scuole di San Marcuola, San Trovaso e San Moisé²²⁶. Hills non associa invece direttamente i dipinti di San Cassiano con i mosaici della Passione.

Un terzo studioso che afferma l'origine bizantina della *Discesa al Limbo*, ma non del ciclo nel suo complesso, è Augusto Gentili, che la definisce "di infinita tradizione bizantina", senza però argomentare la sua asserzione²²⁷.

Come abbiamo dimostrato nel primo capitolo, l'interazione con i mosaici marciani è uno dei processi centrali della vita artistica veneziana del Cinquecento. Riconsiderare dunque la decorazione di San Marco come fonte di modelli per la pittura veneziana del tempo sembra una posizione provocatoria solo a un primo approccio. La Repubblica veneziana, uno Stato sotto molti aspetti conservatore, rispetta la propria tradizione visiva, di cui la decorazione di San Marco è il punto focale²²⁸. Già a partire dal Quattrocento, molti pittori si ispirano alla decorazione di San Marco per la produzione delle proprie pale²²⁹.

Significativo in questo contesto è che i mosaici marciani siano considerati i "documenti visivi" dei miracoli accaduti. Nel 1492 Bernardo Giustiniani nell'opera *De divi Marci Evangelistae Vita* cita i mosaici marciani come prova inconfutabile dell'*apparitio* dell'evangelista²³⁰. Considerati alla stregua di "documenti visivi" degli avvenimenti biblici e agiografici, i mosaici legano la storia di Venezia alla storia cristiana universale. Rifarsi ad essi significa dunque, per i pittori moderni come Tintoretto, andare alla fonte dell'ortodossia, e quindi produrre immagini fedeli alla tradizione della Chiesa, di fronte agli assalti dei protestanti.

²²⁶ HILLS 1983.

²²⁷ GENTILI 2009, p. 225.

²²⁸ ILCHMAN 2009, p. 28.

²²⁹ HUMFREY 1993, p. 29.

²³⁰ WOLTERS 1991, p. 206.

Tra gli studi citati, Hills risulta l'unico che cerchi di spiegare come mai Tintoretto guardi ai mosaici di San Marco come a un possibile modello. Oltre a ricordare la diretta implicazione di Tintoretto nel restauro dei mosaici marciari e quindi la sua approfondita conoscenza dei cicli narrativi musivi, Hills propone anche un'argomentazione formale, per cui il rapporto tra la narrazione e il suo bordo dipinto, tipico della pittura centro-italiana e legato alle modalità della costruzione spaziale negli affreschi, è estraneo al veneziano Tintoretto, geograficamente lontano dalla tradizione degli affreschi e invece vicino a quella musiva.

Tali argomentazioni comunque contribuiscono piuttosto a dare un quadro generale della questione e non sembrano sufficienti per spiegare il caso specifico del ciclo di San Cassiano. Se i mosaici marciari, come afferma Hills, sono uno dei più importanti modelli per i cicli religiosi narrativi nella pittura del Cinquecento, che significato ha questo legame per i committenti, per i fedeli e per lo stesso Tintoretto? In che contesto avviene la ricezione del ciclo? Che implicazioni teologiche e liturgiche innesca tale legame? Cominciamo col dare una possibile risposta a queste domande, facendo il punto sui fatti contestuali alla produzione del ciclo.

Negli anni Sessanta del Cinquecento Tintoretto è impegnato nel lavoro alla Scuola Grande di San Rocco. Comincia nel 1564 con il *San Rocco in Gloria* e poi continua con la decorazione della Sala d'Albergo, distraendosi solo per la *Crocifissione* destinata alla chiesa di Santa Maria del Rosario e appunto per la *Resurrezione con i ss. Cassiano e Cecilia* per San Cassiano²³¹. La pausa di tre anni che divide l'esecuzione del primo dipinto dai due laterali è probabilmente causata, come già proposto dalla letteratura critica, dall'aggravio di lavoro a San Rocco. Sempre nel 1568 Tintoretto comincia a essere direttamente impiegato nella produzione dei cartoni per il rifacimento dei mosaici marciari. In quest'anno il pittore esegue i cartoni per le *Nozze di Cana* e per l'*Ultima Cena*, come riferisce il quaderno dei Procuratori de Supra alla data del 9 dicembre 1568 "Per ser Jacomo Tentoreto depentor a cassa contadi a lui ducati vinti a bon conto delli cartoni sono quelli della cena et noze in Galilea"²³². I mosaici dell'*Ultima Cena* e delle *Nozze di*

²³¹ Secondo il Checklist di Ilchman e Echols. ECHOLS, ILCHMAN 2009, p. 125.

²³² Madrid 2007, p. 429.

Cana si trovano nel braccio sinistro del transetto, sull'arcone settentrionale al di sopra dell'ambone sinistro.

Essere impiegato nel rifacimento dei mosaici marciari non significa solo accedere a una conoscenza diretta dello stile e dell'iconografia che li connota. L'ideazione dei cartoni per i mosaici, come abbiamo cercato di dimostrare nel primo capitolo, implica la partecipazione a un processo di *sostituzione*, ovvero di trasformazione dei prototipi arcaici in raffigurazioni fatte nella *maniera nuova*.

Occorre ricordare che la presenza di mosaici a Venezia non si limita alla decorazione della basilica di San Marco (e della basilica dell'Assunta a Torcello). La guida di Sansovino, come anche altre fonti, dimostrano che molte chiese veneziane sono a quel tempo ancora decorate con mosaici *di mano greca*. Nella chiesa di Santa Margherita, Sansovino nomina "la cappella grande di Mosaico", in quella di San Polo "la parte di dietro, [...] fatta all'usanza greca" e "il ciborio di dentro lavorato a mosaico" e in quella di San Stae "il lavoro di mosaico sopra la cappella grande"²³³. Il ciborio di San Polo tra l'altro "conserva la pala grande d'argento indorata con figure di mano greca, & la historia di Christo quando lava i piedi agli apostoli, quando ora al padre, e quando fu crocifisso". Lo storico Marcantonio Sabellico ricorda le "cupole dorate" nelle chiese di San Trovaso, Santa Margherita, Sant'Aponal e San Pietro di Castello²³⁴. Come ha proposto Humfrey, il soggetto più comune di tali mosaici era il Cristo in trono, affiancato dai santi titolari delle chiese²³⁵. Tintoretto dipinge cicli eucaristici per le cappelle del Santissimo di due delle tre chiese menzionate dalla guida sansoviniana – Santa Margherita e San Polo. Siccome nel Cinquecento la decorazione musiva dell'abside non è un fenomeno raro, le allusioni anacronistiche dei dipinti nuovi si possono spiegare alla luce di un dialogo con questi elementi arcaici.

La Mariiegola della Scuola del Santissimo di San Cassiano riferisce un divieto significativo a tale proposito: i confratelli dovevano far raffigurare sulla pala d'altare i santi Cassiano e Cecilia

²³³ SANSOVINO 1581, p. 63r. (anche se "fatto all'usanza greca" non significa necessariamente la decorazione musiva), 74r.

²³⁴ SABELLICO [1502] 1957, p. 14, 15, 16, 26.

²³⁵ HUMFREY 1993, p. 30.

“non si potendo in parte alcuna d’essa Capela romper, overo guastar il macicio musaico d’essa ma quello conservar nelli termini si ritrova”²³⁶. Il divieto testimonia non solo la presenza di una decorazione musiva nella cappella per la quale la commissione è destinata, ma anche lo *status* sacrale dell’opera, che non è sostituibile. Tale *status* acquisisce ancora più significato dal confronto con l’atteggiamento dello Stato in relazione ai mosaici marciari. È del 1566 – dunque due anni prima della creazione del ciclo per San Cassiano – un nuovo decreto mirato a proteggere la decorazione della basilica dogale, che vieta espressamente di modificare i mosaici originali²³⁷. A prescindere dalle sue ricadute effettive, l’affermazione dello *status* sacrale dei mosaici da parte del decreto risulta di primaria importanza.

Se fossero ancora presenti, i mosaici della cappella maggiore della chiesa di San Cassiano cambierebbero la percezione del ciclo tintoretiano rispetto a come lo vediamo ora, nella chiesa modificata. Va inoltre considerato che, all’epoca dell’intervento di Tintoretto, nel presbiterio di San Cassiano è collocata una pala d’argento, che la confraternita del Santissimo Sacramento deve “accomodar” sul nuovo altare²³⁸. La pala rappresenta “figure de molti santi”, come si ricava dall’inventario del 1539, ed è probabilmente realizzata sullo stile delle icone, come è tipico delle pale d’argento adriatiche prodotte tra la fine del Trecento e l’inizio del Quattrocento²³⁹. Viene presumibilmente aperta nelle feste di Natale e Pasqua e quindi ha non solo forma simile alla *Pala d’Oro* di San Marco, ma anche la stessa funzione liturgica²⁴⁰. Dunque la pala d’argento, collocata davanti al dipinto di Tintoretto, crea un ulteriore legame del complesso con la decorazione della basilica marciana, che non può non influire sulla sua percezione.

Un’attenzione speciale ai vecchi mosaici può trovare una sua giustificazione anche nella provenienza geografica dei committenti di Tintoretto. Molti di coloro che concorrono al rinnovamento della chiesa e della sua decorazione pittorica sono bergamaschi: lo sono Giovan Battista Licini, parroco dal 1561, uno dei promotori dello spostamento dell’altare e del suo

²³⁶ ASPV, *Mariegola*, F. 23 r; MATILE 1997, p. 340.

²³⁷ *Basilica* 1886, doc. n. 320 (1566).

²³⁸ ASPV, *Mariegola*, F. 23v

²³⁹ NIERO 1978.

²⁴⁰ NIERO 1978, p. 261, 267.

rinnovamento; Cristoforo Gozzi, probabilmente mercante di cordame [merchandante de inchoroani²⁴¹] e gastaldo della scuola del *Corpus Christi* nel 1568²⁴²; Zuan Piero Mazzoleni, gastaldo della scuola nel 1565. Come ha dimostrato Augusto Gentili, lo stesso circolo di committenti è direttamente collegato con la scuola grande di San Rocco e implicato nella decorazione che impegna Tintoretto in questo periodo: Mazzoleni ha servito come decano della scuola di San Rocco nel 1565 e anche Gozzi farà qui carriera, diventando membro della *Zonta* di governo per due volte, dal 1577 al 1581 e dal 1584 al 1596²⁴³. I bergamaschi tradizionalmente emigrano dalle loro terre di origine nelle città più grandi e ricche²⁴⁴, portando con sé – come dimostrato dalle sempre attuali considerazioni sulla distribuzione geografica dei gusti estetici di Carlo Ginzburg ed Enrico Castelnuovo, contenute nel loro noto saggio su “Centro e periferia” – gusti più provinciali. Le inclinazioni estetiche dei committenti, assieme al forte legame che corre tra lo Stato veneziano e la confraternita, potrebbero in parte spiegare la scelta del modello, anacronistico e proprio per questo ideologicamente della massima rilevanza.²⁴⁵

Il ciclo cristologico per la scuola del *Corpus Christi* a San Cassiano letteralmente riproduce la distribuzione dei tre soggetti centrali presenti sulla volta occidentale della cupola dell’Ascensione della basilica marciata (fig. 24). Al centro dell’arco della Passione è rappresentata la *Resurrezione di Cristo* nella variante delle *Pie Donne al Sepolcro*. Il mosaico viene distrutto da un incendio alla fine del Quattrocento e in seguito completamente rifatto, ma in forma molto fedele all’originale. L’iconografia della scena, secondo Demus, è tipicamente bizantina, anche se non in tutti i dettagli²⁴⁶.

Dobbiamo ora quantomeno accennare al significato problematico che il termine “bizantino” assume qualora applicato all’iconografia e allo stile dei mosaici marciati. Nella sua opera più autorevole sul tema, Demus parte dal presupposto che la decorazione musiva di San

²⁴¹ GALLICCIOLLI 1795, p. 225.

²⁴² Secondo Gallicciolli “i guardiani nei vecchi tempi facevansi in varie stagioni dell’anno, epperò occupavano comunemente due parti di due anni”. GALLICCIOLLI 1795, p. 223.

²⁴³ GENTILI 2009, p. 226.

²⁴⁴ PULLAN 1981, p. 11.

²⁴⁵ CASTELNUOVO, GINZBURG. 1979, p. 69.

²⁴⁶ DEMUS 1984, v. 1.1, p. 205.

Marco è riconducibile prevalentemente al modello bizantino, con una serie di deviazioni che lui cerca di registrare scrupolosamente²⁴⁷. Altri saggi si muovono sul versante di Demus, provando a individuare la quantità e il carattere degli “influssi” occidentali nei mosaici marciari. Un approccio alternativo, più attento agli aspetti storici e ai dati della ricezione estetica, è proposto da Staale Sinding-Larsen. Lo studioso norvegese cerca di dimostrare che nella cappella palatina del Doge, dove la liturgia viene celebrata secondo il rito romano, la decorazione musiva, assieme agli elementi scultorei occidentali, nel medioevo fu recepita come un tutto unico di matrice romana, e quindi aderente alla tradizione occidentale²⁴⁸. Determinare l'appartenenza stilistica e iconografica del complesso decorativo marciano è naturalmente una questione spinosa. L'approccio di Sinding-Larsen mostra chiaramente che i mosaici marciari rispecchiano un complesso contesto teologico e ideologico che non permette di ricondurli a univoche categorie stilistiche, come ha un po' artificialmente cercato di fare Demus.

Per la nostra ricerca determinante diventa allora non tanto l'analisi stilistica, che si gioca sul confronto dei mosaici marciari con altri esempi coevi sia occidentali che orientali, orientato a scoprirne le derivazioni formali e descriverne l'esatta provenienza, quanto piuttosto la ricezione del tempo, che univocamente vede la decorazione di San Marco come bizantina. Come abbiamo cercato di dimostrare nel primo capitolo, nella guida di Sansovino i mosaici di San Marco, così come la sua architettura e la decorazione scultorea, sono recepiti dallo spettatore cinquecentesco come *di mano greca*. A differenza degli storici d'arte del Novecento, i veneziani del Cinquecento non distinguono diverse tendenze stilistiche né scansioni cronologiche differenziate nella decorazione musiva: la basilica di San Marco è vista come un prodotto della cultura arcaica bizantina, sulla cui appropriazione Venezia ha fondato la sua identità e attorno a cui si è sviluppata la sua mitologia statale e religiosa.

La *Resurrezione* di Tintoretto non segue l'iconografia della *Resurrezione* di San Marco. Tintoretto, cercando di soddisfare la richiesta dei committenti, sceglie un'iconografia ibrida: la scena narrativa della *Resurrezione* è incorporata in una specie di *Sacra Conversazione*

²⁴⁷ L'opera centrale è quella citata DEMUS 1984.

²⁴⁸ SINDING-LARSEN 1993.

dall'orientamento verticale²⁴⁹. Al centro, in alto, appare Cristo risorto con il tipico attributo del vessillo bianco e la tomba aperta ai suoi piedi, sulla quale si vede un soldato dormiente. Il secondo soldato fugge via per il terrore. In basso, in primo piano, a destra e a sinistra della tomba si collocano i santi titolari della chiesa, san Cassiano nelle vesti vescovili e santa Cecilia con la palma del martirio. Davanti alla santa è raffigurato un organo, lo strumento che, secondo la *Vita* della martire, venerata come patrona della musica, la accompagnava mentre cantava le sue lodi e invocazioni a Dio. Quattro putti scendono dall'alto con due corone di gigli in mano, simboli di purezza.

La raffigurazione devozionale di Cristo risorto, in cui gli elementi narrativi hanno un ruolo del tutto secondario, è tipica delle pale d'altare veneziane del tempo. Insieme agli altri soggetti di devozione eucaristica, la raffigurazione del Risorto è molto diffusa nelle pale d'altare, soprattutto delle cappelle delle Scuole del Santissimo Sacramento, a cominciare dalla *Resurrezione* di Alvise Vivarini per la chiesa di San Giovanni in Bragora (fig. 25; 1497-8). Un famoso esempio di Cristo Risorto adorato dai santi titolari è rappresentato nel polittico di Tiziano per l'altare maggiore della chiesa di Nazario e Celso a Brescia (fig. 26; 1519-22). La raffigurazione della Resurrezione diventa ancora più richiesta con il procedere della Riforma, poiché "traduce" in immagine la dottrina della presenza reale di Cristo nell'Eucaristica, confermata dal Concilio di Trento nel *Decreto sul Santissimo Sacramento dell'eucaristia*:

In forza delle parole, il corpo è sotto la specie del pane e il sangue sotto la specie del vino; ma lo stesso corpo sotto la specie del vino, e il sangue sotto quella del pane, e l'anima sotto l'una e l'altra specie, in forza di quella naturale unione e concomitanza, per cui le parti di Cristo Signore, che ormai è risorto dai morti e non muore più²⁵⁰.

La raffigurazione del Risorto ricorda al credente la presenza ipostatica di Cristo, umana e divina, nel pane e vino eucaristici, da lui riacquistata dopo la resurrezione. Gli argomenti teologici

²⁴⁹ HILLS 1983, p. 36.

²⁵⁰ TRENTO 1564, p 40r. La parte sostanziale dei decreti fu pubblicata a Venezia nel 1567. Vedi anche HUMFREY 1993, p. 74.

motivano la presenza dominante della figura di Cristo nella scena e l'importanza secondaria degli elementi narrativi.

La pala centrale del ciclo di San Cassiano dunque è un esempio di iconografia piuttosto convenzionale per un altare del Santissimo Sacramento. I dipinti laterali, eseguiti tre anni dopo, appaiono al contrario del tutto non convenzionali. Come abbiamo già notato, la disposizione dei soggetti riproduce l'assetto iconografico della volta occidentale di San Marco. Anche nella decorazione marciata la *Crocifissione* e la *Discesa al Limbo* affiancano il mosaico della *Resurrezione*. L'iconografia dell'Anastasis, l'analogo canonico bizantino della Discesa al Limbo, normalmente funge da immagine della Resurrezione nella tradizione orientale. La disposizione frontale delle due scene sulla volta di San Marco rispetta il canone tipico dei programmi del periodo medio-bizantino; anche la direzione del movimento di Cristo – verso l'altare – corrisponde ai principi bizantini²⁵¹.

La retorica figurativa di Tintoretto si caratterizza per forme e tecniche diverse, ma ha lo stesso significato teologico. Nella *Crocifissione*, Tintoretto usa l'effetto illusionistico, collocando tre croci parallelamente non ai bordi del dipinto, ma di profilo, così che risultino frontali allo spettatore. Lo spettatore osserva entrambi dipinti laterali come rivolti direttamente a lui: i gesti di Maria e Giovanni sotto la croce lo invitano a imitare l'esempio di Cristo, seguendo la scala, appoggiata alla croce, mentre il gesto di Cristo all'Inferno gli arriva mediato da Eva. Il punto finale della trama gestuale è la pala con Cristo Risorto.

Sia nel ciclo musivo marciato che in quello tintoretto, le posture della progenitrice Eva e di Maria – nuova Eva – sono corrispondenti. Maria con un gesto di compassione indica il Figlio crocifisso, mentre la testa di Cristo, anche se con gli occhi chiusi, è rivolta verso la madre. Di fronte a Maria, Eva protende le mani verso Cristo chiedendo salvezza e il suo gesto di preghiera viene ripetuto da altre anime del Limbo dietro di lei. Cristo, che regge la croce con la mano sinistra, tira Adamo per il polso con la mano destra, ma il suo sguardo è rivolto a Eva²⁵². Il sistema retorico dei due laterali di Tintoretto è analogo: le figure di Maria ed Eva, collocate

²⁵¹ DEMUS 1984, v 1.1, p. 249.

²⁵² DEMUS 1984, v. 1.1, p. 206.

simmetricamente sui due dipinti, si trovano in esplicita interazione. Maria cade a terra, stremata dal dolore; il gesto della sua mano destra, che indica il grembo, si può interpretare come un secondo parto simbolico, la nascita della comunità cristiana. Sulla tela della *Discesa al Limbo* il gesto di Cristo è rivolto a Eva che si trova in una posizione ben distinta e illuminata. Il gesto di Eva va probabilmente letto in funzione intercessoria; sta infatti indicando con la mano destra i committenti che si collocano alle sue spalle e nello stesso tempo anche i devoti spettatori che si identificano con i confratelli.

I dettagli in comune tra due cicli figurativi naturalmente non provano ancora una diretta dipendenza e nemmeno bastano per dimostrare un legame tra l'Anastasis marciana e la tela tintoretiana. A Venezia, la maggior parte delle raffigurazioni della *Discesa al Limbo*, che Tintoretto per la prima volta adatta per una cappella del *Corpus Christi*, è bizantina o italo-bizantina. I tre casi più noti sono rappresentati dal mosaico della decorazione interna di San Marco, un altro mosaico collocato nella nicchia della facciata della basilica, che conosciamo solamente grazie alla copia della facciata preservata nella tela di Gentile Bellini *La Processione in Piazza San Marco* (fig. 27), e il mosaico della cattedrale dell'Assunta a Torcello (fig. 28). Altre rappresentazioni bizantine della *Discesa agli Inferi* si trovano sulla *Pala D'oro* (fig. 29), su una delle colonne del ciborio di San Marco (fig. 30) e su un'icona conservata presso l'Istituto Ellenico (fig. 31).

Mentre la *Discesa* della volta marciana corrisponde al tipo iconografico "rinascimentale" della scena, con Cristo che, voltando il capo verso Adamo, lo trascina con sé (fig. 32), l'Anastasis di Tintoretto corrisponde piuttosto al più arcaico tipo del Cristo *descensus*, chinato verso Adamo cui protende la mano. Allo stesso tipo appartiene il mosaico sulla facciata di San Marco. Il tipo *descensus* al tempo è probabilmente il più attestato a Venezia, considerato che i maestri veneti lo raffigurano anche fuori città, come dimostra il *Dittico del Monte Sinai*, che contiene esemplarmente entrambe le scene della Crocefissione e della Resurrezione e che è stato attribuito alla scuola veneta sia da Kurt Wietzman che da Otto Demus²⁵³.

²⁵³ WIETZMAN 1984, p. 81-84; DEMUS 1984a, p. 136

Lo stesso tipo iconografico è rappresentato sulla già citata icona dell'*Anastasis* dell'Istituto Ellenico di Venezia. Cristo, disceso agli inferi in un'aureola di luce, si appoggia sulle porte divelte e gettate a terra in forma di croce e si china verso Adamo inginocchiato, protendendogli la mano e sollevandolo dal sarcofago. Dietro Adamo sta Eva in preghiera, con lo sguardo rivolto a Cristo, accompagnata da altri giusti, risvegliati dai sarcofagi che li hanno contenuti nell'attesa della salvezza. A sinistra di Cristo è collocato il gruppo di Salomone, Davide e altri padri dell'Antico testamento. La datazione dell'icona non è sicura. Manolis Chatzidakis la data alla metà del XVI secolo, sulla base del fatto che ne esiste una copia abbastanza fedele, eseguita da Michele Damaskinos durante il suo soggiorno veneziano degli anni 1574-1582²⁵⁴. L'icona dell'*Anastasis*, quindi, con tutta probabilità si trovava a Venezia prima del 1574. Per misure, è simile ad altre icone dello stesso soggetto del Monte Athos, anche se in queste l'iconografia della Discesa aderisce al tipo "Rinascimentale", la qual cosa ci permette di presumere che l'icona veneziana sia più antica della metà del Cinquecento. Nel catalogo delle icone dell'Istituto Ellenico, infatti, l'*Anastasis* è attribuita a mano costantinopolitana sconosciuta e datata alla fine del XIV secolo, probabilmente sulla base stilistica²⁵⁵. Non potendo in questa sede indagare più approfonditamente la datazione dell'opera, ci limitiamo a presumerne la presenza a Venezia verso la metà del Cinquecento, il che basta per supporre che Jacopo Tintoretto l'abbia potuta conoscere.

Emily Banks ha già riconosciuto il dettaglio-marcatore della *Discesa* di Jacopo, che la lega al modello bizantino, ma la sua interpretazione ci pare imprecisa in alcuni dettagli. Banks propone un confronto tra la figura di Ade incatenato con quella dell'angelo nella tela di Tintoretto che, secondo la studiosa, sta togliendo la catena dalla porta degli inferi²⁵⁶. In realtà la citazione è ancora più puntuale, ma la fonte è un'altra, e precisamente l'icona dell'Istituto Ellenico. Nell'icona, sotto i piedi di Cristo trionfante, si trova il dettaglio, raro ma specifico dell'iconografia bizantina, dell'angelo che incatena il diavolo, personificazione dell'Inferno sconfitto da Cristo. Lo stesso dettaglio è rintracciabile, per esempio, negli affreschi del monastero di Sopocani (seconda

²⁵⁴ CHATZIDAKIS 1962, p. 28.

²⁵⁵ *Istituto Ellenico* 2009, p. 30-31.

²⁵⁶ BANKS 1978, p. 160-161

metà XIII sec., Serbia). In diretta corrispondenza, nella tela tintoretiana l'angelo è pronto a incatenare il diavolo, che è poco visibile, ma presente sotto i piedi di Cristo (fig. 33 e 34). Il suo volto, ripreso anche in quelli degli altri demoni, in volo dietro il gruppo dei padri veterotestamentari, è reso con la tipica tecnica degli "spiriti" tintorettiani (fig. 35). Il dettaglio dell'angelo che incatena Ade non è mai presente nelle raffigurazioni occidentali della Discesa al Limbo e quindi sembra una diretta ripresa dell'iconografia bizantina.

Altri dettagli ancora legano la tela di San Cassiano all'Anastasis della tradizione bizantina. Cristo, avvolto in un'aureola di luce divina, sta sulle porte dell'Inferno incrociate, così come accade spesso nell'iconografia orientale, compresa l'icona della collezione veneziana. Sotto il ginocchio dell'angelo volante è raffigurata una serratura – una citazione del mosaico marciano, dove le serrature e le chiavi delle porte abbattute sono sparse sotto le ginocchia di Ade (fig. 36 e 37).

Nella *Discesa al Limbo* di Tintoretto sono presenti, naturalmente, anche dettagli appartenenti all'iconografia occidentale del tema. Innanzitutto, Cristo regge in mano un vessillo, e non una croce o un rotolo, come è consueto nei modelli bizantini. Anche la presenza di più demoni – a parte quello sotto i piedi di Cristo, sulla tela di Tintoretto ne vediamo altri due nella profondità della grotta dell'Inferno – appartiene al repertorio iconografico occidentale. Per di più la nudità completa di Eva e le figure seminude di Cristo e Adamo, coperte soltanto da una fascia, sono concepibili naturalmente solo dalla pittura occidentale²⁵⁷.

2.4. L'Iconografia della discesa al Limbo

Il tema della Discesa al Limbo si riscontra relativamente poco nella pittura occidentale. Cominciando dalle opere di ambito veneto, più probabilmente note a Tintoretto, nominiamo le rappresentazioni della discesa al Limbo di Nanni di Bartolo (fig. 38; 1427, Monumento Funebre al Beato Pacifico, Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venezia), di Jacopo Bellini (fig. 39; 1455-1460, Musei Civici di Padova), di Andrea Previtali (fig. 40; primo quarto del XVI secolo, Palazzo Ducale, Venezia), di Giovanni Bellini (fig. 41; 1470-1475 ca., City Museum and Art Gallery, Bristol) e due opere di Andrea Mantegna e sua scuola (fig. 42; 1475-1480, attr., stampa; fig. 43;

²⁵⁷ LCI 1968-, t.2, p. 327.

1492, Barbara Piasecka Johnson Collection, Princeton). Il bassorilievo sul monumento al Beato Pacifico di Nanni di Bartolo segue piuttosto il tipo iconografico “occidentale”, contenente la figura del Buon Ladrone con la croce che accompagna Cristo nella conquista dell’Inferno. La *Resurrezione di Cristo* fa da pendant alla scena, alludendo alla redenzione dei morti attraverso la Morte e Resurrezione di Cristo; ciò fa dell’opera nel suo complesso un plausibile punto di riferimento per la scelta dei temi a San Cassiano²⁵⁸.

Nella pala di Bellini, come in quella di Previtali, i personaggi sono rappresentati di profilo: Cristo con il vessillo in mano, accompagnato dal Buon Ladrone con la croce a sinistra, libera i padri dalla grotta dell’Inferno; la scena è popolata dalle figure dei demoni che abitano il Limbo. Previtali riproduce la composizione e la distribuzione spaziale dei personaggi di Bellini, aggiungendo le figure di Adamo ed Eva che si rivolgono in preghiera alla croce, sorretta dal Buon Ladrone; davanti a essa sta san Giovanni Battista con il dito alzato a indicarla, poiché, secondo il vangelo di Giovanni, è colui che proclama la salvezza che viene con Gesù Cristo²⁵⁹. Probabilmente il riquadro di Jacopo Bellini faceva parte, insieme con una *Crocifissione di Cristo* (1455-1460 ca., Museo Correr, Venezia), della pala destinata alla cappella Gattamelata nella basilica del Santo a Padova; la predella si completava probabilmente di una *Resurrezione*, che non ci è giunta²⁶⁰.

La predella di Jacopo Bellini costituisce probabilmente un altro modello significativo per le tele di San Cassiano. La successione delle scene del ciclo pasquale, comprendenti la *Crocifissione*, la *Discesa al Limbo* e la *Resurrezione*, coincide esattamente con la sequenza tintoretiana; se così fosse, le differenze tra le due serie si fanno ancora più indicative. Sulla tela di Jacopo Tintoretto mancano proprio gli elementi caratteristici dell’iconografia occidentale, presenti sulla predella di Jacopo Bellini, come il gruppo alle spalle di Cristo, con il Buon Ladrone e i demoni, ricompreso, nella versione di Previtali, in una scena allegorica codificante la storia della salvezza cristiana.

²⁵⁸ Vedi anche MANNO 1996, p. 211, n 23.

²⁵⁹ Giovanni 1:29 „Il giorno dopo, vedendo Gesù venire verso di lui, disse: «Ecco l’agnello di Dio, colui che toglie il peccato del mondo!»

²⁶⁰ PADOVA 1992, p. 39; DE NICCOLÒ SALMAZO 1990, p. 528. Le predelle sono a volte attribuite alla collaborazione di Jacopo e Giovanni Bellini.

Il contrasto emerge ancor più nel confronto tra la tela tintoretiana con la più tarda rappresentazione della scena di Palma il Giovane. Palma dipinge la *Discesa al Limbo* per l'Oratorio di San Nicolò dei Frari (fig. 44), come *pendant* alla *Resurrezione* di Carlo Veronese²⁶¹. Il pittore si riferisce esplicitamente all'impostazione compositiva di Jacopo: Cristo avvolto in una mantella rossa, con il candido vessillo trionfale in mano, scende nella grotta dei giusti con Adamo e Eva inginocchiati in prima fila e i committenti nell'angolo a destra. Sopra il gruppo dei giusti si vedono alcuni angeli, che accompagnano Cristo, e figure diaboliche nell'estremità destra in alto. Anche in quest'opera Cristo si trova all'ingresso della grotta infernale e non al di fuori di essa, com'è più consueto nella pittura veneta. Oltre all'assenza dell'elemento chiave dell'incatenamento di Ade, un'altra variazione notevole è l'aggiunta della figura del Buon Ladrone, sorreggente una grande croce, verso cui è rivolto Cristo, che così indica alle anime del Limbo lo strumento della loro salvezza. Questo dettaglio tipico, più compatibile con il modello iconografico della versione di Jacopo Bellini, riporta la scena in un alveo formale più consueto per la pittura italiana, anche se il dialogo formale con la versione di Tintoretto rimane palese.

Torniamo ai dipinti di Andrea Mantegna e Giovanni Bellini, che si distinguono dal gruppo precedente innanzitutto per la complessa *inventio* della composizione. Nell'incisione di Mantegna, fonte di Bellini, Cristo, rappresentato di spalle, estrae i giusti dal Limbo nella direzione dello sguardo dello spettatore. Accanto ai confini dell'Inferno si collocano Adamo, Eva e gli altri padri già salvati. Bellini riproduce lo schema compositivo mantegnesco, pur apportando importanti modifiche all'ambientazione infernale e ringiovanendo Eva²⁶². Rispetto alle rappresentazioni della scena di Jacopo Bellini e Previtali, Mantegna e Giovanni Bellini creano un'innovazione compositiva, che naturalmente cambia il punto di vista dello spettatore e di seguito anche la percezione della scena. Tuttavia il contenuto iconografico varia poco. Il paragone fa emergere nuovamente la semplicità iconografica della tela di San Cassiano.

Il presente capitolo non ha lo scopo di esaurire la ricerca iconografica, ma di confrontare l'opera di Tintoretto con le altre versioni più rappresentative del tema, sia venete che centro-

²⁶¹ COPE 1965, p. 171.

²⁶² BYAM SHAW, 1952.

italiane. La pittura centro-italiana, com'è noto, rappresenta un riferimento per Tintoretto, che costruisce la propria identità artistica in grande parte sull'*imitatio* di Michelangelo e sui pittori che operano secondo la sua *maniera*. Un gruppo di rappresentazioni centro-italiane di Discesa di Cristo al Limbo si orienta verso un'innovazione compositiva e tematica del soggetto. La tela di Domenico Beccafumi, eseguita per la cappella Marsili nella chiesa di San Francesco a Siena (fig.45; 1535 ca.) e da più di uno studioso messa in relazione con l'opera grafica di Albrecht Dürer, viene lodata da Vasari, che ne esalta fra l'altro i tipici tratti iconografici italiani, come il Buon Ladrone che sta dietro Cristo e le figure di demoni²⁶³. A partire dalle somiglianze compositive di questa con la pala tintoretiana – Cristo che discende da sinistra; lo svolgersi della scena diagonale e orientato in profondità – le differenze spiccano in modo ancora più evidente. L'assenza della figura del Buon Ladrone sullo sfondo, a fronte della sua presenza su molte rappresentazioni notevoli del tempo – elemento, nel caso dell'opera di Beccafumi, addirittura lodato da Vasari – diventa un'assenza significativa, una modifica iconografica voluta e sicuramente notata dagli spettatori del tempo.

Agnolo Bronzino, nella famosa tela per la cappella Zanchini nella basilica di Santa Croce a Firenze (fig. 46; 1552), capovolge la composizione, raffigurando Cristo quasi frontalmente, mentre soccorre Adamo rivolto verso lo spettatore. A parte le solite figure di Adamo, dei padri del Vecchio Testamento e delle creature diaboliche in alto a sinistra, il Limbo di Bronzino è popolato da membri di illustri famiglie fiorentine e da poeti e pittori dell'Accademia del Disegno²⁶⁴. La grande quantità di nudi e semi-nudi della tela di Bronzino solleva la questione della legittimità dei nudi *lascivi* per un dipinto a tema sacro²⁶⁵, tema alquanto dibattuto al tempo. La *Discesa al Limbo* di Bronzino forma quasi un'unica sequenza con la *Deposizione* di Francesco Salviati, collocata nella cappella Dini, separata dalla cappella Zanchini dal portale centrale della chiesa. La *Discesa* e la *Deposizione* sono recepiti fino dall'inizio come un ciclo, e ciò suscita la

²⁶³ BECCAFUMI 1998, p 143-145; VASARI 1966-1987, t.1, p. 174: „[Domenico Beccafumi] fece in San Francesco, a man ritta entrando in chiesa, una tavola grande a olio, dentrovi Cristo che scende glorioso al limbo a trarne i Santi Padri, dove fra molti nudi è una Eva bellissima; et un ladrone, che è dietro a Cristo con la croce, è figura molto ben condotta; e la grotta del limbo et i demoni e fuochi di quel logo sono bizzarri affatto”.

²⁶⁴ GASTON 1983, p. 41-72; ZEIGLER 2013

²⁶⁵ Sulla discussione tra Alfonsino de' Pazzi, Vasari, Raffaello Borghini e Girolamo Michelozzi Vedi ZEIGLER 2013.

riflessione su un importante presupposto devozionale pure per le tele di Tintoretto, in quanto la *Discesa* di Bronzino assolve la funzione di stimolare le orazioni per i morti, che si fanno presso l'altare su cui è collocata²⁶⁶. Anche la tela di Tintoretto sta in un contesto molto simile. Inoltre, la Eva di Tintoretto si inserisce nell'uso di evocare la compassione attraverso la contemplazione sensuale dei bei corpi²⁶⁷. Tuttavia, nel confronto con il dipinto di Bronzino, l'assetto iconografico del quadro di Tintoretto sembra fare un passo indietro, per rispondere all'istanza della Riforma Cattolica di semplificare le immagini allo scopo di veicolare un chiaro messaggio religioso²⁶⁸.

Il confronto dell'iconografia tintoretiana con la pittura nordica rivela lo stesso paradigma. Il tema della Discesa di Cristo al Limbo al di là delle Alpi viene elaborato più volte, tra gli altri da Martin Schongauer (fig. 47; 1475 ca., Passione di Cristo, xilografia), Hans Schäufelein (fig. 48; 1507, xilografia), Albrecht Dürer (fig. 49; 1510, Grande Passione: Cristo al Limbo, xilografia; fig. 50; 1512, Piccola Passione: Cristo al Limbo). Una ricerca iconografica ad ampio raggio porta a questi risultati: mentre l'impostazione spaziale varia tra la posizione di Cristo frontale (Schongauer, Dürer 1512), di profilo (Schäufelein), di spalle (Dürer, 1510), la collocazione delle figure di Adamo ed Eva sia nell'Inferno (Schongauer) che dietro il Cristo (Dürer 1512, Schäufelein), la presenza del Buon Ladrone nelle due versioni di Dürer e quella costante di più figure di demoni, l'assetto generale di Tintoretto e soprattutto il dettaglio dell'incatenamento del diavolo nella pittura nordica non è rintracciabile²⁶⁹.

Come abbiamo già evidenziato, a Venezia fino agli anni Sessanta del Cinquecento prevalgono le immagini medievali della Discesa al Limbo. A parte il mosaico all'interno della basilica, anche all'esterno è raffigurata una *Discesa al Limbo* – in uno degli arconi superiori della facciata. Il mosaico appartiene al tipo *descensus*, rappresentando la visione laterale di Cristo che salva i santi padri dal Limbo. Altra rappresentazione della Discesa in basilica, sempre del tipo *descensus*, si colloca sulla quarta colonna (D) del ciborio²⁷⁰. L'ultima scena dell'Anastasis in

²⁶⁶ ZEIGLER 2013, p. 85.

²⁶⁷ HALL 2013, p. 15-16.

²⁶⁸ HALL 1979, p. 33-83

²⁶⁹ Vedi anche WIERIX 1978, n. 119, 138, 159, 182

²⁷⁰ Vedi descrizione in WEIGEL 1997, p. 283.

basilica si trova sulla Pala d'Oro, anch'essa riconducibile al tipo *descensus*. Secondo l'ipotesi più recente, avanzata da Thomas Weigel, le colonne del ciborio marciano vengono esportate da Costantinopoli nel Trecento con la partecipazione del patriarca Tommaso Morosini²⁷¹. Il ciborio così acquisisce lo status di *spolium*, particolarmente significativo nel contesto della Basilica e in generale per Venezia, in quanto le spoglie possiedono il valore simbolico di eredità bizantina. Le immagini che decorano manufatti di supposta provenienza bizantina godono di grande attenzione e quindi, pur se di dimensioni ridotte, come in questo caso, sono molto probabilmente ben conosciute e venerate dai veneziani. Un'ulteriore scena veneziana di Anastasis è inclusa nel mosaico del *Giudizio Universale* della basilica di Santa Maria Assunta a Torcello (XII sec.). L'Anastasis di Torcello appartiene al tipo *contrapposto*, dove Cristo non si china verso l'Adamo, ma lo trascina dietro di sé fuori dall'Inferno²⁷².

Prendendo in considerazione l'assenza della figura del Buon Ladrone e di altre figure tipiche dell'iconografia occidentale e la presenza invece dei dettagli dell'incatenamento del diavolo e del lucchetto sotto i piedi di uno degli angeli, si può concludere che la *Discesa* di Jacopo Robusti ha molti più elementi in comune con l'iconografia "orientale" del tema. La *Discesa* di San Cassiano si caratterizza per la composizione molto più semplificata rispetto agli altri casi contemporanei di raffigurazione del tema. Tra i due poli – quello della complessa iconografia nuova e quello della più semplice iconografia medievale e quattrocentesca – la tela di Tintoretto tende a quest'ultimo. La distribuzione dei personaggi e dei nodi narrativi nella tela di Tintoretto corrisponde in maggior misura paradossalmente agli esempi bizantini o italo-bizantini, presenti a Venezia nel Cinquecento.

Il paradosso iconografico che si rivela nel confronto con le più esemplari raffigurazioni del tema nel Quattrocento e Cinquecento colpisce ancor più se si guarda alla tela dal punto di vista formale. L'affinità dell'iconografia tintoretiana con quella bizantina da noi argomentata si trova in forte contrasto con lo stile della raffigurazione. Il movimento della narrazione è indirizzato dall'alto a sinistra verso il basso a destra. La posa dinamica di Cristo è creata dal suo movimento

²⁷¹ WEIGEL 1997, in particolare p. 217-253.

²⁷² LUCCHESI-PALLI 1966.

serpentinato: il suo corpo, anatomicamente elaborato e fatto risaltare dalla veste svolazzante color porpora e dal vessillo bianco, si volge e si china nella grotta infernale, protendendo la mano destra. La diagonale del movimento, creata dall'interazione di Cristo con Eva, passa attraverso la diagonale costituita dalle figure volanti degli angeli, uno dei quali incatena il diavolo mentre l'altro vola nella direzione di una seconda creatura infernale. Le figure degli angeli sono eseguite nella stessa forma, con movimento a spirale; i loro corpi, come quello di Cristo, sono anatomicamente ben definiti. Le figure di Cristo e dei due angeli e infine la figura di Eva, collocate sugli assi diagonali della tela, sono al contempo i punti più illuminati del dipinto. Il nudo femminile di Eva, per dirlo in termini vasariani, fatto in *bella maniera*, si pone in dialogo con i controversi nudi della *Discesa* di Bronzino, al centro, come già si è accennato, di accese discussioni²⁷³. La centralità, sia formale che semantica, del dialogo tra Cristo e Eva è confermata dai disegni preparatori di entrambe le figure a noi giunti²⁷⁴.

La composizione dinamica e la profondità spaziale sono costruite grazie al sistema delle figure legate ("linked figures"), puntualmente descritto da Ilchman²⁷⁵. La tecnica si basa sulla dialettica tra luce e ombre articolato insieme al sistema di gesti e movimenti dei personaggi, che insieme sorreggono la composizione, anche nel caso, come si è visto, della *Discesa*. Rimane da indicare un importantissimo tratto caratteristico dello stile tintoretiano, ovvero la resa della profondità spaziale, ottenuta in questo caso più dalle figure di demoni che emergono dal basso che dalla struttura della grotta in cui sono collocati, rimasta poco definita perché avvolta da una densa oscurità, in cui pare inabissarsi. In definitiva, la *Discesa* di San Cassiano contiene tutti i tratti distintivi dello stile di Tintoretto, come la dialettica tra luce e ombre, il potente dinamismo, le figure serpentine con effetto tridimensionale e la profondità spaziale²⁷⁶.

L'analisi iconografica del tema della *Discesa* agli inferi ci serve per ricostruire i possibili pattern visivi in cui si inserisce la *Discesa* di San Cassiano nella ricezione dello spettatore devoto

²⁷³ ZEIGLER 2013. Sulla storiografia dei termini bellezza e grazia vedi SHEARMAN 1963.

²⁷⁴ Disegno della figura di Cristo è conservato nella collezione R. von Hirsch, Basilea, quello della figura di Eva – Uffizi, Gabinetto dei disegni, Firenze.

²⁷⁵ ILCHMAN 2007.

²⁷⁶ BOSTON 2009, p. 151.

del tempo. A Venezia sono i due mosaici della Basilica di San Marco, centro sacrale e ideologico della Serenissima, a determinare l'aspettativa del pubblico. Valutato in questa prospettiva, il dipinto di Tintoretto è concepito in modo tale da far trapelare lo strato autentico e *prototipico*, in dialogo con i modelli marciari, attraverso il dinamismo della nuova maniera; la decorazione musiva dorata della cappella maggiore di San Cassiano concorre a rinsaldare questo dialogo.

Paul Hills ha spiegato come la decorazione marciana abbia influenzato la concezione dello spazio nell'arte veneziana, soprattutto in relazione al rapporto dipinto-cornice. Lo storico dell'arte sottolinea che, a differenza degli affreschi, come la giottesca Cappella degli Scrovegni, la decorazione musiva della tradizione bizantina manca di qualsiasi cornice fittizia, che dovrebbe definire il confine tra il mondo dipinto e la parete. "L'impressione dello spazio, raffigurato come una illusionistica apertura nella parete, è difficilmente riscontrabile nei mosaici di San Marco, dove invece le figure entrano nello spazio e nella luce all'interno della chiesa"²⁷⁷.

Robert Nelson, sull'esempio del mosaico absidale di Cristo nella chiesa dei Santi Apostoli a Istanbul, ha individuato il meccanismo di percezione dei mosaici bizantini, grazie al quale Cristo sembra superare i confini della raffigurazione ed è visto come presente nel dramma liturgico che si svolge al di sotto. Secondo Nelson, il sistema rinascimentale dei confini spaziali dipinti è concepito come un'apertura in un altro mondo, che permette un dialogo tra lo spettatore e i personaggi, ma che questi ultimi non possono attraversare²⁷⁸. La cornice, secondo la definizione di Alberti, è una "finestra" attraverso la quale lo spettatore può entrare nel mondo dipinto, nel microcosmo del quadro²⁷⁹. Anche John Shearman riscontra questa sostanziale differenza, anche se non la assume come elemento di rottura definitivo dal punto di vista cronologico: secondo i suoi studi, dalla *Trinità* di Masaccio in poi è lo spettatore che deve entrare nello spazio raffigurato, marcato dalla cornice del quadro, in molti casi elaborata intenzionalmente da un altro maestro²⁸⁰.

²⁷⁷ "The impression of space delineated behind an aperture in the wall is hardly to be found in the mosaics of San Marco; instead, the figures face on to the space and light of the church interior", HILLS 1983, p.30.

²⁷⁸ NELSON 2000, p. 158; cfr. SHEARMAN 1992, 161-168.

²⁷⁹ SHEARMAN 1992, p. 67.

²⁸⁰ SHEARMAN 1992, p. 59-107.

Nella *Discesa al Limbo* Tintoretto non mutua l'impostazione del rapporto tra spazio raffigurato e reale della pittura centro-italiana, ma sembra piuttosto mettere a frutto la sua esperienza nel cantiere dei mosaici marciاني, che gli ha permesso di avere una conoscenza diretta del loro "funzionamento" dal punto di vista comunicativo²⁸¹. Il dipinto, infatti, pare approfittare dell'effetto di apertura dei limiti dello spazio dipinto fornitogli dai quadri laterali con cornice meno massiccia, i quali, prima del restauro seicentesco dell'altare, erano probabilmente di legno, come i banchi sottostanti, così da creare una continuità spaziale per cui Cristo sembra scendere nello spazio del riguardante per liberarlo dall'Inferno. La rottura tra spazio dipinto e spazio reale si supera anche con la presenza dei busti dei committenti nell'angolo in basso a destra – in corrispondenza con il punto di vista dello spettatore. In questo modo, i fedeli presenti in chiesa possono identificarsi nei committenti, che Cristo sta liberando dal Purgatorio insieme ai progenitori.

2.5. Teologia dell'immagine nell'età della Riforma

Ora sorge la questione dei motivi per cui si riutilizzino o revisionino antichi schemi iconografici. Naturalmente, quando si tratta di iconografia sacra, le risposte vanno cercate nell'ambito della teologia; nel caso della metà del Cinquecento, dunque, nella coeva teologia della Riforma Cattolica. Il 3 dicembre 1563 viene pubblicato il Decreto del Concilio di Trento "De invocatione, veneratione et reliquiis sanctorum, et sacris imaginibus". Il contenuto del Decreto viene definito a partire da un testo elaborato dai teologi della Sorbona alcuni anni prima, a sua volta redatto riprendendo le risoluzioni del Concilio di Nicea del 787, convocato, come è noto, contro l'iconoclastia per l'affermazione della venerazione delle immagini. Lo scopo principale del Decreto Tridentino è appunto non la formulazione di regole nuove, ma la riaffermazione della tradizione dei Padri della Chiesa, con diretto riferimento alle loro opere²⁸².

L'importanza che assume, nell'ambito della Riforma Cattolica, l'antica dottrina della venerazione delle immagini è testimoniata anche dalla pubblicazione a Venezia, nel 1554, della traduzione latina delle *Orazioni* di Giovanni Damasceno, autore, nella prima metà del VIII secolo,

²⁸¹ HILLS 1983, p.31.

²⁸² HECHT 2012, p. 17.

di importanti testi in difesa delle sacre immagini, la cui influenza è ravvisabile negli atti del Secondo Concilio di Nicea²⁸³. Quindi, molti decreti del Concilio di Trento riaffermano la dottrina stabilita dai Padri della Chiesa, senza apportare cambiamenti essenziali. La riforma come fenomeno orientato al ripristino della perfezione del passato, al ritorno allo stato divino, si basa sulla teologia delle epistole paoline, che promuovono un rinnovamento prima di tutto interiore e individuale. La caratteristica più importante della riforma cristiana, secondo l'analisi di Gerhart Ladner, è la sua tensione verso un ripristino della condizione umana precedente il peccato originale, affinché l'uomo sia nuovamente a "immagine e somiglianza" di Dio. La riforma tridentina, con la sua infaticabile ripresa dei dogmi del passato, può essere vista come un simbolico ritorno della Chiesa allo stato paradisiaco²⁸⁴. Tutti i riferimenti al passato quindi, nella trattatistica e nei decreti tridentini, possono essere interpretati nella prospettiva di una nuova ecclesiologia come ritorno allo stato divino²⁸⁵.

È necessario fare alcune premesse prima di passare al ruolo delle immagini antiche nella teologia della Riforma cattolica e al loro rapporto con la prassi artistica del tempo. Prima di tutto, i trattati teologici vanno interpretati come parte della tradizione, come un'elaborazione della dottrina della chiesa, che tiene conto delle specifiche richieste del periodo. Dunque i trattati di Gabriele Paleotti, Johannes Molanus e altri teologi vanno letti come un compendio della teologia cattolica, che si diffonde ampiamente grazie alla loro stesura. La seconda premessa riguarda il rapporto tra teoria teologica e prassi artistica del Cinquecento. I trattati cattolici non vengono visti come manuali dai pittori del tempo, e ciò è provato dall'estrema varietà della produzione artistica, che in nessun caso si riduce alle prescrizioni teologiche e in molti casi precede la formulazione dottrinale, come nel caso di Santa Cecilia di Raffaello²⁸⁶. E infine la terza premessa riguarda la speciale attenzione che la teologia riserva alla patristica e, specificamente, alla tradizione della venerazione delle antiche immagini sacre. Come già si è detto, il nucleo dogmatico della teologia tridentina delle immagini si fonda sul Secondo Concilio di Nicea, dunque

²⁸³ DAMASCENUS 1554.

²⁸⁴ LADNER 2004.

²⁸⁵ Il libro di Ladner ha avuto finora ridotto impatto sugli storici della Riforma cattolica. Per la spiegazione vedi STUMP 2000, p. 3-17.

²⁸⁶ PRODI 2012, p. 3.

la base dogmatica della venerazione delle sacre immagini rimane senza sostanziali modifiche²⁸⁷. Sia i decreti del Concilio che i teologi del tempo fanno diretti riferimenti alla teologia di Nicea. Ciononostante, il pensiero teologico e la prassi artistica del mondo *moderno* si differenzia sostanzialmente da quella medievale dall'ottavo secolo in poi. La “restaurazione” dei dogmi di Nicea avviene in circostanze storiche per certi versi simili ma per tanti altri diverse da quelle originali e questa tensione tra vecchie norme e mondo moderno va presa in considerazione. In un tempo di crisi sia religiosa che artistica, tanto i trattatisti quanto gli artisti si trovano di fronte a nuove istanze di tipo teologico e devozionale e riflettono su come esse possano essere recepite dal pensiero teologico e dalla prassi artistica in un diverso contesto.

Va detto che della difesa teologica della venerazione delle immagini sacre se ne occupa, ben prima del Decreto del Concilio Tridentino, già la Riforma protestante. I primi trattati di Hieronymos Emser e Johann Eck sono pubblicati nel 1522²⁸⁸. Anche il trattato di Alberto Pio da Carpi esce prima dell'apertura del Concilio nel 1531²⁸⁹. L'emissione del Decreto sulle immagini provoca a sua volta una nuova efflorescenza della trattatistica; per citare soltanto gli scritti più influenti, ricordiamo il *De Picturis et Imaginibus sacris* di Johannes Molanus e il *De Imaginibus Sacris, Et Profanis* del cardinale Gabriele Paleotti. La teologia cattolica delle immagini nell'età della Riforma va considerata quindi come un fenomeno autonomo, o quantomeno parallelo al Concilio stesso, che lo influenzerà e sarà a sua volta da esso influenzata.

Nel Cinquecento diventa particolarmente importante la dottrina della relazione tra l'immagine e il suo prototipo. I padri del Secondo Concilio di Nicea, che a loro volta si riferiscono al trattato *De Spiritu Sancto* di San Basilio Magno, affermano: la venerazione non si rivolge all'immagine, ma per il suo tramite a colui che è rappresentato, al prototipo²⁹⁰. Nella teologia della riforma la catena “immagine-prototipo” acquisisce un nuovo anello – la riproduzione. Il significato dei termini non è più univoco: con prototipo si intende anche l'immagine “primaria”, rappresentata spesso da una antica icona bizantina, come nel caso della *Pietà* della Santa Croce

²⁸⁷ HECHT 2012, p. 20.

²⁸⁸ EMSER 1522. ECK 1522.

²⁸⁹ ALBERTO PIO DA CARPI, 1531.

²⁹⁰ LADNER 1953.

a Roma (Museo della Basilica di Santa Croce in Gerusalemme, Roma) o della *Madonna della Vallicella* (1606-1608, Santa Maria in Vallicella, Roma) di Rubens. L'iscrizione sulla riproduzione a stampa dell'icona musiva fa un diretto riferimento all'originale come alla "prima immagine di Pietà"²⁹¹.

Nel suo trattato *De Picturis et Imaginibus Sacris, pro vero earum usu contra abusum*, Johannes Molanus fa particolare attenzione alle antiche immagini sacre: "Bisogna affermare l'obbligo di ricevere con il massimo onore le immagini che ci sono giunte dall'Antichità"²⁹². Molanus porta diversi esempi dei modi in cui le immagini antiche possono essere valorizzate. La prima pratica riguarda il restauro delle vecchie immagini, inteso come processo di restituzione del loro valore originale, e ciò con diretto riferimento alla teologia di Nicea II, che induce a rifare ex novo le vecchie immagini danneggiate esattamente nella stessa forma e con lo stesso materiale: "Ho osservato nella chiesa di beghine a Diest un esempio significativo di questo tipo della restituzione, che io propongo di imitare. Quando avevo dieci anni e abitavo in casa del pastore venerabile Nicolaus Eschius [...], andavo spesso a guardare il dipinto d'una antica e venerabile immagine di Cristo crocifisso, piena di pietà e di arte. Con quale diligenza questo pastore l'ha fatto poi rinnovare così come esso è stato e gli ha ridato valore! Nel modo che esso non si differenziava più né da quello antico né da se stesso, quando fu dipinto per la prima volta, se non per la data, 1305, che è stata scoperta quando le è stato ridato il valore, e che il pastore ha rimesso su quella rinnovata"²⁹³. Molanus pone l'accento sulla restituzione del valore dell'immagine attraverso il suo ripristino, che la rende di nuovo venerabile, perché nell'immagine rinnovata si vede l'originale.

Abbiamo già trattato la complessa impresa del restauro di mosaici marciاني, in cui in molti casi si decide di preservare l'iconografia originale: una scelta non casuale, che va interpretata nel contesto teologico della volontà di custodire le vecchie immagini. Così avviene anche nel Cinquecento: la campagna di interventi sui mosaici della basilica va vista come prova del

²⁹¹ HECHT 2012, p. 91.

²⁹² "Eae picturae, quas nobis veneranda antiquitas comme[n]dat, omni onore sunt suscipiendae". MOLANUS 1570, 19r; MOLANUS 1996 [1570], cap 5.

²⁹³ MOLANUS 1996[1570], p. 250.

profondo rispetto verso un'opera sacra e profetica e, quindi, come volontà di conservarne il valore sacrale, che agli occhi dello spettatore cinquecentesco è fondamentale.

Un altro esempio in questo senso si ha nel restauro, nel Cinquecento, degli affreschi medievali della cappella Sancta Sanctorum del Palazzo dei Papi in piazza san Giovanni in Laterano a Roma. Il principio alla base del restauro consiste nel loro adattamento a un gusto più moderno, ma senza alcuna modifica dell'iconografia medievale. È una pratica diffusa a Roma nel caso di immagini molto venerate, su cui le ridipinture toccano solo la forma delle vesti e lo sfondo, senza modifiche alle figure e alla loro disposizione, in modo che i fedeli le riconoscano come originali, così da garantirne la venerazione²⁹⁴.

Un'altra serie di casi riguarda immagini moderne tematicamente e iconograficamente affini alle antiche immagini venerate, come nel caso della *Discesa al Limbo* di San Cassiano. I teologi della Riforma cattolica, infatti, non solo difendono la conservazione e il restauro delle sacre immagini antiche, ma teorizzano anche, per le nuove immagini, l'importanza di prenderle come modello.

Agli storici d'arte sono noti parecchi esempi di incorporazione di antiche icone in nuovi dipinti, che vengono concepiti in stile moderno, pur nel mantenimento di una maggior fedeltà all'iconografia o ai tratti caratteristici dell'originale. La pratica di tale incorporazione si spiega anche alla luce del rispetto devoto che i teologi invitano ad avere nei confronti delle vecchie immagini. In un passaggio già citato nel primo capitolo, Emser le difende, perché la loro "brutta" forma suscita meno lascivia²⁹⁵. Molanus, nel capitolo 42 del Libro II, tratta la medesima questione della lascivia delle immagini nuove e consiglia di rivolgersi all'esempio della pittura antica: "Certo se volessero rivolgersi alla pittura antica, avrebbero visto Gesù bambino dipinto con decenza e onestà, e avrebbero visto quanto si sono allontanati dalla maggiore semplicità antica"²⁹⁶. Le immagini antiche possiedono dell'aura sacrale e garantiscono uno sguardo purificato da parte del fedele; la loro venerazione non viene disturbata da dettagli non adatti alla rappresentazione

²⁹⁴ COLALUCCI 1995, p. 227.

²⁹⁵ HECHT 2012, p. 416.

²⁹⁶ MOLANUS 1996 [1570], p. 244.

sacra. Riprese del modello di icone di Madonna con Bambino si hanno ancora nel Quattrocento, nell'opera di Jan van Eyck, Bellini e altri; la tipologia iconografica rimane attuale nel Cinque e Seicento da Tiziano a van Dyck²⁹⁷. La diffusione di immagini sacre nella forma fedele al prototipo dipinto avviene anche attraverso la riproduzione grafica. Stampe di antiche icone si fanno dalla fine del Quattrocento e si diffondono molto nel Seicento²⁹⁸.

Il caso più famoso di questo tipo è la pala d'altare di Rubens per la Chiesa della Santa Maria in Vallicella a Roma (fig. 51a; 1606-08). Rubens ha il compito di sostituire l'affresco con la vecchia immagine della *Madonna Vallicelliana* (fig. 51b), rimanendo il più fedele possibile all'originale. La *Madonna della Vallicella* è costruita come un'immagine iconica della Madonna integrata in un nuovo contesto pittorico, dove le forze celesti adorano l'immagine mariana. Al contempo la Madonna rappresenta una copia esatta della vecchia icona, che sostituisce, ma eseguita secondo la *moderna maniera*. In questo caso l'icona originale, rispecchiata dall'immagine sostitutiva, vale come prototipo, cui è dovuta venerazione, in quanto l'immagine originale è appunto oggetto di culto nella chiesa²⁹⁹.

Avevamo già portato un altro caso esemplare che dia conto del funzionamento del principio di *sostituzione*; la *Discesa al Limbo* di San Cassiano può essere compresa come una risposta artistica a questa logica. Sul nartece nord della Basilica di San Marco il mosaicista Lorenzo Ceccato, su cartone di Antonio Vasilacchi detto Aliense, si occupa di rifare il vecchio mosaico della *Comunione degli Apostoli* (fig. 15a, 1611-1617). Si tratta di un caso di epoca più tarda rispetto alla produzione tintoretiana, ma ci sembra rilevante non solo perché si tratta della basilica veneziana, ma anche perché la *Comunione* si colloca di fronte alle *Storie di Susanna* su cartoni di Tintoretto (1576 – 1588)³⁰⁰. Il caso è ancor più prezioso poiché ci è giunto il disegno dei mosaici originali (fig. 15b)³⁰¹. Sul nuovo mosaico di Ceccato è rappresentata la comunione sotto le due specie: a destra il Cristo distribuisce il Pane agli apostoli, mentre a sinistra il Vino. Il mosaico

²⁹⁷ LEUSCHNER 2011, p. 28; vedi anche RÖLLING 1957, p. 148-163.

²⁹⁸ HECHT 2012, p. 91-92, 109-112; LEUSCHNER 2011

²⁹⁹ HECHT 2012, p. 123-124. 416-417.

³⁰⁰ PALLUCCHINI, ROSSI 1982, p. 237.

³⁰¹ Vedi DEMUS 1984, 1.1, fig 52.

riproduce molto fedelmente la disposizione dell'originale. Com'è tipico dell'iconografia bizantina, su entrambi i lati dell'altare si trovano due figure di Cristo; anche il gruppo di apostoli è raddoppiato. Questo tipo di rappresentazione simbolica contraddice esplicitamente le regole di *mimesis*, principio pittorico fondamentale dell'arte rinascimentale. Il contrasto diventa ancor più palese se si prende in considerazione la maniera estremamente moderna con cui sono rese le figure e le pose degli apostoli. Sul mosaico nuovo i personaggi, rispetto all'originale dove sono statici e tipizzati, assumono pose dinamiche e contengono tutti i tratti formali *manieristici*. Il mosaico esemplifica allora che cosa, a cavallo dei due secoli, si intende per "protezione" del originale. Il sacro prototipo è qui *sostituito* – modificato ma ancora chiaramente intravedibile.

Tintoretto non riproduce l'iconografia arcaica alla lettera, ma elabora i suoi elementi iconografici secondo un nuovo stile, evocando la rappresentazione originaria del tema. In questo modo, il dipinto tintoretto diventa una sorta di riflessione d'autore sul tradizionale principio di sostituzione, noto a Tintoretto grazie alla sua partecipazione al cantiere dei mosaici marciani.

2.6. Funzione liturgica e ragioni della committenza

Il motivo primario per le scelte tematiche del ciclo è stato già evidenziato dalla letteratura storica e storico-artistica: la confraternita del *Corpus Christi* di San Cassiano ha l'incarico specifico di pregare per i defunti. La preghiera per i morti è una delle principali opere pie, intesa come elemosina spirituale. Tullio Crispoldo, scrittore e oratore del Cinquecento, spiega nelle sue *Orationi* del 1566 che, siccome i fedeli non possono essere fisicamente presenti alla morte di tutte le persone, essi hanno l'impegno di far loro una "elemosina spirituale" con la preghiera³⁰². Secondo Black, la quantità di confraternite impegnate specificamente nella preghiera per i defunti cresce particolarmente nella seconda metà del Cinquecento. Probabilmente, come vedremo più avanti, l'incremento di pratiche devozionali di suffragio per i defunti è dovuto alla controversia con i protestanti, che ne negano il valore. La confraternita del Santissimo Sacramento di San Cassiano ha l'incarico di pregare per i defunti fin dalla sua fondazione, ma non è un caso che la decorazione dell'altar maggiore, dove si trasferisce la scuola piccola, avvenga

³⁰² CRISPOLDI 1566 cit. in BLACK 1989, p. 13.

negli anni Sessanta del Cinquecento, in parallelo con l'incremento di importanza di tale devozione.

Un ciclo pittorico che illustri la Morte e la Resurrezione di Cristo, dove una delle scene – la Discesa agli inferi – tematizza uno dei compiti devozionali centrali della Scuola del Santissimo Sacramento di San Cassiano, rappresenta l'opzione iconografica più adatta per le esigenze dei confratelli. Gli storici dell'arte non hanno però finora analizzato la motivazione della scelta tematica nello specifico, e quindi la funzione liturgica del quadro non è ancora stata presa nella giusta considerazione.

L'obbligo di pregare per i morti si menziona già nella prima versione della Mariiegola del 1507, ma la motivazione dettagliata dell'impegno è stata aggiunta nella seconda versione del 1524, anno in cui viene rivista sotto il gastaldo Andrea d'Alvise Baron Sartor. La provveduta motivazione è la seguente:

Perché è una cosa santa, e saluberima a pregare, e fare oratione per li deffonfi & precipuamente per queglii, che sono per salvarsi & liberarsi dalle pene del Purgatorio come se leze nell'epistola *pro mortuis*, dicendosi nel libro de machabei: *sancta ergo & salubris est cogitatio pro defunctis exorare ut a peccatis solvantur*.

L'epistola citata *De cura pro mortuis gerenda* è di Sant'Agostino, che a sua volta riprende un passo dal Secondo Libro dei Maccabei. Il racconto biblico ci presenta la storia di Giuda Maccabeo, capo della ribellione ebraica contro l'oppressione del re della Siria, che, dovendo seppellire alcuni suoi soldati, trova sotto i loro mantelli degli amuleti pagani. Secondo l'indicazione di Deuteronomio 7.25, gli amuleti sarebbero dovuti essere distrutti nel fuoco. Giuda e suoi uomini allora

benedicendo l'operato di Dio, giusto giudice che rende palesi le cose occulte, ricorsero alla preghiera, supplicando che il peccato commesso fosse pienamente perdonato. Il nobile Giuda esortò tutti quelli del popolo a conservarsi senza peccati, avendo visto con i propri occhi quanto era avvenuto per il peccato dei caduti. Poi fatta una colletta, con tanto a testa, per circa duemila dramme d'argento, le inviò a Gerusalemme perché fosse offerto un sacrificio espiatorio, agendo così in modo molto buono e nobile, suggerito dal pensiero della risurrezione. Perché se non avesse avuto ferma fiducia che i caduti sarebbero risuscitati, sarebbe stato superfluo e vano pregare per i morti. Ma se egli considerava la magnifica ricompensa riservata a coloro che si addormentano nella morte con sentimenti di

pietà, la sua considerazione era santa e devota. Perciò egli fece offrire il sacrificio espiatorio per i morti, perché fossero assolti dal peccato³⁰³.

Questo passo è l'unico luogo veterotestamentario citato dalla Chiesa a sostegno della dottrina del Purgatorio³⁰⁴. Per liberare le anime è necessario pregare e fare offerte per l'espiazione dei peccati commessi in vita.

La preghiera di Giuda per i morti è "suggerita dal pensiero della resurrezione", perché, secondo il testo biblico, la preghiera per i morti vale solo nell'attesa della loro resurrezione. Dunque il passo citato è passibile di ambiguità interpretativa. La tradizione ecclesiale infatti legge il passo mettendo in rapporto la remissione dei peccati e la liberazione dalle pene del Purgatorio con la resurrezione dei giusti negli ultimi tempi; in questo modo, il testo del Secondo Libro dei Maccabei è considerato la più antica espressione della credenza nella resurrezione corporale dei giusti prima del Giudizio finale³⁰⁵.

Sant'Agostino è il primo teologo a formulare l'idea che esista un luogo tra il Paradiso e l'Inferno in cui l'anima si monda dai peccati mediante un fuoco purificatore³⁰⁶. Nel trattato *Sulla cura dovuta ai morti*, egli presta particolare attenzione alla preghiera per i defunti:

Nei libri dei Maccabei si legge che venne offerto un sacrificio per i defunti. Ma anche se in nessun luogo delle antiche Scritture si leggesse qualcosa di simile, non poca cosa sarebbe l'autorità della Chiesa universale che si manifesta in questa usanza quando, tra le preghiere che dal sacerdote vengono innalzate al Signore nostro Dio davanti al suo altare, c'è un posto preminente la preghiera per i defunti³⁰⁷.

Sant'Agostino fa riferimento diretto al Secondo libro dei Maccabei, anche se ritiene più significativa la tradizione della Chiesa. Con l'offerta necessaria per l'espiazione dei peccati,

³⁰³ 2 Maccabei 12: 41-45.

³⁰⁴ CEVETELLO 2003, p. 824.

³⁰⁵ STARCKY, ABEL 1961, p. 22

³⁰⁶ ALTENDORF 1994, p. 31.

³⁰⁷ AUGUSTINUS 2001, p. 623.

Sant'Agostino intende il sacrificio eucaristico, nominato "oblatum sacrificium" nella versione latina ("In Machabaeorum libris legimus oblatum pro mortuis sacrificium")³⁰⁸.

Nel *De cura pro mortuis gerenda* viene trattato un altro tema cruciale per il culto dei morti – l'usanza di seppellirli "presso la Memoria di un santo", ovvero in prossimità della tomba di un santo o martire illustri. Questa usanza diventa poi comune e si trasforma nella pratica di procurarsi una sepoltura in chiesa. La Mariegola della Scuola di San Cassiano trasmette il divieto per i confratelli di essere seppelliti nella cappella grande della chiesa: "in detta Cappella non si possi far deposito alcuno in alto, ne meno sepultura in terra"³⁰⁹. In questo contesto, la rappresentazione di alcuni confratelli all'Inferno, vicino ai patriarchi veterotestamentari che stanno per essere salvati, acquisisce la valenza simbolica di assicurarsi la protezione dei santi. Sant'Agostino fa però notare che le sepolture presso la tomba di un santo non assicurano di per sé la liberazione dai peccati, se appunto non intervengono le preghiere dei vivi. I confratelli, facendosi raffigurare sul quadro che tematizza la salvezza dell'anima dalle fiamme del Purgatorio, confidano in questo modo di beneficiare delle preghiere dei parrocchiani per i morti.

Il riferimento al testo biblico nella Mariegola della Scuola del Santissimo Sacramento, utilizzato come supporto scritturale per argomentare e difendere le proprie pratiche devozionali, sembra sintomatico per l'epoca. Va notato che l'inserimento del passo, come già detto, avviene solo nella versione rinnovata della Mariegola del 1524. La citazione scritturale ha un evidente valore apologetico, poiché la controversia tra cattolici e protestanti spesso si svolge intorno ai passi biblici; la nuova argomentazione ha bisogno di una solida base teologica, che va innanzitutto garantita facendo appello alle Sacre Scritture.

Un altro argomento portato a favore della dottrina cattolica è la tradizione ecclesiale. Con il riferimento alle opere di Sant'Agostino, si vuole ricordare che i Padri della Chiesa hanno sempre difeso e promosso la legittimità di alcune pratiche devozionali, come le preghiere in suffragio dei defunti.

³⁰⁸ ROSE 2013, p. 109.

³⁰⁹ ASPV, *Mariegola*, F. 23. Sui tipi delle sepolture in presbiterio vedi GAIER 2006, p. 153-180.

L'esistenza del Purgatorio e quindi anche la necessità di pregare per i morti è, come è noto, un argomento che divide cattolici e protestanti. Benché già i Padri della Chiesa ammettano la possibilità di espiare i peccati dopo la morte, la concezione di Purgatorio come un luogo in cui le anime hanno diversa collocazione e punizione a seconda della loro condizione comincia a essere elaborato non prima del dodicesimo secolo³¹⁰. La definizione del Purgatorio come un luogo, diverso dall'Inferno, dove giungono le anime dopo la morte per essere purificate giustifica la funzione dell'intercessione ecclesiale in loro favore³¹¹. Dopo la Riforma, molta trattatistica viene dedicata al Purgatorio, che si occupa anche di descriverlo come luogo fisico³¹². Il Decreto sul Purgatorio viene emanato due giorni prima della chiusura del Concilio di Trento, il 3 dicembre 1563. I Padri del concilio affermano che

il purgatorio esiste e che le anime lì tenute possono essere aidate dai suffragi dei fedeli e in modo particolarissimo col santo sacrificio dell'altare, il santo Sinodo comanda ai vescovi che con diligenza facciano in modo che la sana dottrina sul purgatorio, quale è stata trasmessa dai santi padri e dai sacri concili, sia creduta, ritenuta, insegnata e predicata dappertutto. [...] I vescovi, inoltre, abbiano cura che i suffragi dei fedeli viventi e cioè i sacrifici delle messe, le preghiere, le elemosine ed altre opere pie, che si sogliono fare dai fedeli per altri fedeli defunti, siano fatti con pietà e devozione secondo l'uso della Chiesa.

Le preghiere per i morti vengono così inserite nella serie delle opere pie, che da una parte provvedono all'espiazione dei peccati dei defunti, dall'altra garantiscono ai fedeli sulla terra un futuro sicuro.

Le preghiere per i morti sono riconducibili a quel "sacro commercio" che aiutano le anime nel purgatorio a salvarsi già attraverso le opere di misericordia sulla terra³¹³. I confratelli della Scuola del Santissimo Sacramento di San Cassiano devono pregare in particolare per quei morti che hanno contribuito allo sviluppo della Scuola: "volemo dunque, & ordinemo, che ogn'anno se faccia un Esequio universale per tutti quelli che havevano beneficato questa nostra Scuola otto

³¹⁰ LE GOFF 1981, p.9.

³¹¹ BASCHET 2012, p. 35; ILLI 1994, p. 63.

³¹² GÖTTLER 1996, p. 27.

³¹³ GÖTTLER 1996, p. 36. BLACK 1989, p. 104-107.

giorni avanti el giorno de Morti”³¹⁴. La decorazione della cappella della Confraternita rappresenta, lungo tutta la sua storia, uno dei contributi più notevoli al prestigio della scuola. Anche la decorazione delle chiese costituisce un punto di rottura con i protestanti; mentre da questi ultimi la chiesa è pensata più come chiesa dei poveri, secondo i teologi cattolici è lecito che sia impreziosita da una ricca decorazione³¹⁵. Molanus argomenta la legittimità della decorazione della chiesa con oro e argento con le parole di Nicolas Sanders, che fa un paragone con il Tempio di Salomone, riccamente ornato³¹⁶. L’argomentazione di Molanus non è univoca, ma l’abbellimento delle chiese viene comunque mantenuto come una pratica tradizionale della chiesa.

I committenti di Tintoretto si fanno raffigurare nella *Discesa al Limbo* ovviamente anche in veste di finanziatori della decorazione della chiesa. La presenza dei committenti nel ruolo di testimoni dell’evento rappresentato nel quadro è un’usanza frequente nell’arte delle Scuole Piccole³¹⁷. Nella *Madonna del Rosario* di Veronese con la bottega per la chiesa di San Pietro Martire a Murano (1571 ca.) i nomi dei committenti sono registrati sugli scalini del trono e i loro ritratti sono probabilmente inclusi nella rappresentazione, così come nella *Presentazione della Vergine al Tempio* di Tiziano, dipinta per la Scuola Grande di Santa Maria della Carità, i confratelli sono raffigurati come testimoni. La loro presenza nel quadro testimonia ai credenti il loro contributo al rinnovamento e specialmente alla decorazione pittorica della cappella maggiore, che in cielo avrebbe procurato loro una ricompensa spirituale. Così i committenti della Scuola adempiono a tutti e tre i compiti nominati nel passo del Secondo Libro dei Maccabei e nella sua interpretazione da sant’Agostino: pregano per i morti, compiono il sacrificio eucaristico in loro favore e collaborano finanziariamente, mediante la decorazione della chiesa, alimentando così la fondata speranza della loro salvezza eterna già su questa terra.

³¹⁴ ASPV, Mariegola, F 14. r, 14 v

³¹⁵ GÖTTLER 1996, p. 21-42.

³¹⁶ MOLANUS 1996[1570], p. 237-239.

³¹⁷ BLACK 1989, p. 250.

L'unione dei devoti in preghiera con i morti per cui pregano e che Cristo scende a salvare nel Purgatorio è espressa anche nel responsorio dell'Ufficio dei morti (III nocturno):

Libera me, Domine, de viis inferni, qui portas aereas confregisti et visitasti infernum et dedisti eis lumen, ut viderent te, qui erant in poenis tenebrarum.

Questo responsorio antico descrive in particolare quello che avviene nella *Discesa al Limbo*. Vengono nominate le porte auree, abbattute da Cristo trionfante, e la luce divina che lui ha portato nell'Inferno per coloro che stavano nella pena dell'oscurità. L'aspetto più interessante per noi è che questo Responsorio viene recitato in prima persona. Il fedele in chiesa si identifica linguisticamente e dunque anche simbolicamente con i morti per cui sta pregando.

Recitato davanti alla *Discesa al Limbo* di Tintoretto, il responsorio trova nel quadro la sua corrispondenza visuale nella realtà dipinta. Il credente si unisce ai committenti, raffigurati dietro la figura di Eva, e prega con loro Cristo, che davanti ai suoi occhi abbatte le porte auree e porta la luce agli inferi. Tintoretto conosce sicuramente bene il contenuto dell'ufficio e sembra plausibile che l'abbia preso in considerazione per dipingere una scena funzionale alla preghiera di suffragio per i defunti.

L'opzione di ricorrere al soggetto iconografico della discesa al Limbo si giustifica dunque attraverso la prassi liturgica e rimonta, in definitiva, al passo del Vecchio Testamento, che ne legittima l'ortodossia. I confratelli, insieme all'artista che realizza la loro commissione, ricorrono a una doppia via giustificativa della scelta iconografica: il passo del Libro dei Maccabei come fonte scritturale autorevole e i mosaici di San Marco e un'antica icona come "documento" visivo. Così, l'utilizzo dell'iconografia criticata dai protestanti si giustifica grazie a uno sguardo che tiene insieme più piani temporali: il legame con l'Arte e la Scrittura appartenenti a un passato venerabile viene proiettato nel futuro grazie a un marcato ricorso allo stile moderno.

2.7. Fonti letterarie

L'intero ciclo di San Cassiano presenta i temi più adatti sia per il culto del Santissimo Sacramento che per la devozione riservata ai defunti. Da una parte, le scene raffigurate da Tintoretto corrispondono al Triduo pasquale – il tempo centrale dell'anno liturgico, che celebra gli eventi del Mistero Pasquale di Gesù Cristo: la Passione, Morte (la Discesa agli inferi) e la

Resurrezione. Nella sequenza liturgica, la Discesa agli inferi è collocata nel giorno del Sabato Santo, in corrispondenza con il credo apostolico “fu crocifisso, morì e fu sepolto; discese agli inferi; il terzo giorno risuscitò da morte”. Secondo il Catechismo del Concilio di Trento, la cui prima edizione è del 1566, mentre il corpo di Cristo è nel sepolcro, la sua anima scende agli Inferi. Il catechismo cita gli Atti degli Apostoli, secondo i quali “Cristo nostro Signore è risuscitato, avendo sciolti i dolori dell'Inferno”³¹⁸. Il significato della Discesa agli inferi è riassunto in queste parole: “Christo Signor nostro discese a l’Inferno sono, accioche, tolte le spoglie de li Demoni infernali, liberati tutti quei santi padri, & gli altri giusti huomini da si oscuro carcere, seco in cielo li conducesse, il che fu finalmente operato con gran maraviglia, & con somma sua gloria”. Secondo il Catechismo l’Inferno consiste di tre parti – la prima, cioè l'Inferno vero e proprio, in cui i demoni tormentano le anime di dannati; la seconda, cioè il Purgatorio, dove c’è “il fuoco purgativo, con quale tormentate le anime dei giusti si purgano per un determinato tempo”; infine la terza parte, nel quale sono tenute “le anime dei Santi, avanti l’avvenimento di Christo: e quindi, senza sentimento di dolore alcuno”. Il catechismo, dicendo che Cristo libera i santi padri e “altri giusti uomini”, non divide chiaramente il Limbo dal Purgatorio e quindi lascia la possibilità di contaminazione, grazie alla quale le anime purganti possono essere raffigurate insieme ai santi Padri, liberati da Cristo. Che Cristo è sceso anche nel Purgatorio è confermato pure da Tommaso D’Aquino “Christus descendit in infernum damnatorum, vel etiam in purgatorium, ubi homines puniuntur poena sensus pro peccatis actualibus”³¹⁹.

La principale fonte scritta, anche se non la più antica, che racconta l’avvenimento della Discesa agli inferi è il vangelo apocrifo secondo Nicodemo³²⁰. Il testo dell’apocrifo narra la storia in maniera molto dettagliata, il trionfo di Cristo sull’Ade avviene infrangendo le porte bronzee e le sbarre di ferro che le chiudono e illuminando le tenebre infernali di luce divina. L’episodio chiave per la nostra interpretazione della *Discesa* di Tintoretto è presente solo nella recensione greca del Vangelo secondo Nicodemo: “Poi il re della gloria afferrò per il capo l'archisatrapo

³¹⁸ CATECHISMO 1566, p. 68.

³¹⁹ AQUINAS 2006, p. 156.

³²⁰ Per la storia del testo del Vangelo secondo Nicodemo e la bibliografia per la questione vedi *Gospel of Nicodemus* 1997; WEIGEL 1997, p. 258-263.

Satana e lo consegnò agli angeli, dicendo: "Con catene ferree legategli mani e piedi, collo e bocca! Poi datelo in potere dell'Ade dicendo: "Prendilo e tienlo fino alla mia seconda venuta!"³²¹. Nelle due versioni latine dell'apocrifo, dalle quali derivano le redazioni occidentali del testo, non contengano l'episodio dell'incatenamento del diavolo dalla parte degli angeli ("Allora il re della gloria, calpestando la morte, afferrò il principe Satana e lo consegnò in potere dell'Infero"³²²)³²³. È poco probabile, dunque, che Tintoretto fosse a conoscenza testuale dell'episodio, che più plausibilmente gli era giunta attraverso le sue rappresentazioni bizantine.

Come si deduce dalla lettura dei testi biblici, liturgici e letterari, la Discesa al Limbo nella sequenza narrativa del Triduo si colloca tra la Passione e la Resurrezione di Gesù Cristo. Nel ciclo di San Cassiano l'evento, a causa in parte della disposizione delle scene, in parte del contesto teologico, acquisisce una certa ambiguità. La Resurrezione si colloca al centro del ciclo come il suo evento più importante, il culmine della Salvezza, mentre ciò che accade prima è raffigurato ai suoi lati. Al tempo stesso, la *Discesa al Limbo* come terzo quadro del ciclo può essere collocata dopo la Resurrezione e quindi la scena può collegarsi direttamente all'evento escatologico.

I membri della Scuola pregano per le anime dei confratelli, morti ovviamente dopo che Cristo ha condotto i santi Padri fuori dal Limbo. I committenti, raffigurati nel quadro, non sono ancora morti al tempo dell'esecuzione del ciclo e quindi cercano di assicurarsi per il futuro la liberazione dal Purgatorio nell'attesa della seconda venuta di Cristo e della distribuzione finale degli uomini tra Paradiso e Inferno. I passaggi dal Catechismo Tridentino, che spiegano la discesa agli inferi come discesa anche in Purgatorio, lasciano spazio a questa possibile interpretazione dell'evento salvifico. Il responsorio citato dall'Ufficio dei morti chiede la liberazione attuale e futura delle anime dalle pene del Purgatorio. La Discesa al Limbo dunque diventa un evento ciclico: attuato storicamente, secondo il Vangelo, nel giorno di Sabato santo e della Sepoltura di Gesù Cristo, attuale nel tempo presente, quando le pene delle anime morte si alleggeriscono

³²¹ *Memorie di Nicodemo* 1975, (recensione greca) 6:2, p. 622.

³²² *Memorie di Nicodemo* 1975, (recensione latina A) 6:3, p. 633.

³²³ ZBIGNIEV 1997, p. 3. Sulla diffusione dell'apocrifo nella letteratura italiana medievale vedi: IANUCCI 1997.

grazie alla preghiera dei viventi, e che si attuerà in occasione della Seconda Venuta di Cristo per la separazione finale di Inferno e Paradiso³²⁴.

Il vangelo apocrifo di Nicodemo può plausibilmente essere servito da fonte per Tintoretto, mala scena dell'incatenamento del diavolo dalla parte degli angeli ne fu assente. L'assenza dell'episodio dalla versione latina è riflessa da diverse fonti scritte, particolarmente tra quelle più antiche e quelle più diffuse nel Cinquecento. L'incatenamento del diavolo non è raccontato dalla *Legenda Aurea*, nello stesso tempo Jacopo da Voragine cita abbondantemente l'apocrifo con esplicito riferimento alla sua fonte³²⁵. Non cita l'episodio neanche Ludolfo di Sassonia nella sua *Vita di Cristo*, uscita nella traduzione italiana di Francesco Sansovino solo nel 1576, ma diffusa anche prima sia in forma di manoscritto, sia nelle versioni a stampa fin dalle prime edizioni del 1474³²⁶.

D'altra parte, è lampante l'assenza del dettaglio dell'incatenamento di Ade nelle raffigurazioni della Discesa fino al Cinquecento, e la sua rappresentazione invece in quelle bizantine in diretta corrispondenza alla diffusione di due redazioni dell'apocrifo. La mancanza del dettaglio sia nella tradizione scritta che quella figurativa occidentale conferma l'ipotesi che Tintoretto e i suoi committenti avrebbero potuto venire alla conoscenza dell'episodio solo attraverso le rappresentazioni bizantine del tema

La dottrina del Purgatorio è uno degli oggetti centrali delle accuse protestanti, ma anche uno degli argomenti più complicati all'interno della dottrina cattolica. Il catechismo del Concilio di Trento sottolinea che i parroci devono trattare la dottrina del Purgatorio con molta attenzione e prudenza:

Et de la dottrina di questa verità [Purgatorio], [...] con più diligenza, & più spesso devrà il Parocho disputare & trattare, perché noi siamo venuti in quei tempi, nei quali gli huomini non accettano le dottrine sane & Catholiche³²⁷.

³²⁴ SCARAMELLA 2012, p. 74.

³²⁵ IACOPO DA VARAZZE, 1499: La resurrectione del Signore et come Christo trasse fuori li padri sancti del libo. Marzo, cart. Lxiii.

³²⁶ LANDOLFO DI SASSONIA 1581, p. 192-193.

³²⁷ CATECHISMO 1566, p. 70.

Venezia è uno dei luoghi in cui l'infiltrazione eretica è particolarmente forte. A Verona nel 1550 due artigiani negano il valore dei suffragi per i morti, perché secondo loro basta essere lavati dal sangue di Cristo per non subire pene dopo la morte³²⁸. Come abbiamo detto all'inizio del capitolo, l'attività delle scuole piccole a Venezia è oggetto di controllo sia statale che ecclesiastico, via via più rigido con il procedere della Riforma, in parallelo con l'incremento di responsabilità, da parte delle confraternite, nella diffusione della dottrina ortodossa. La decorazione dell'altare svolge una parte importante in questo processo di corretta propaganda religiosa. Sotto questo aspetto, la scelta dell'iconografia antica, tramandata dalla storia e oggetto di una collocazione insigne – San Marco è non solo la prima chiesa di Venezia, ma anche la cappella del Doge, la prima chiesa dello Stato – garantisce una elaborazione figurativa corretta e autorevole di una dottrina complicata. La semplicità iconografica del dipinto tintolettiano assicura l'esatta trasmissione della dottrina, custodita agli occhi dello spettatore devoto da secoli di tradizione figurativa. In più, l'appartenenza del mosaico a mano greca lega i suoi contenuti alla teologia dei Padri della Chiesa.

Probabilmente i mosaici, recepiti come parte della storia di Venezia, non sono già più corrispondenti alla coeva dottrina della Chiesa bizantina che, com'è noto, non riconosce l'esistenza del Purgatorio come un terzo luogo oltre all'Inferno e al Paradiso. Il dogma del Purgatorio viene definitivamente fissato durante il Concilio di Firenze nel 1439, ma la chiesa orientale rifiuta di sottoscriverne il decreto. Nei territori in cui la comunità greca è significativamente presente, a Sud come ovviamente a Nord e soprattutto a Venezia, l'Inquisizione registra le deviazioni dalla dottrina romana e cerca di prendere opportuni provvedimenti³²⁹. Per parte sua, la chiesa orientale non nega l'efficacia delle preghiere per i defunti, la cui funzione è evocata dal dipinto di Tintoretto e giustifica la rappresentazione dei committenti, non appartenenti allo spazio del Limbo dei Padri.

³²⁸ SCARAMELLA 2012, p. 82-83.

³²⁹ Il tema del ruolo della dottrina greca nelle terre latine è studiato relativamente poco. A questo proposito sulla dottrina del purgatorio vedi: SCARAMELLA 2012, p. 77-81.

L'iconografia del Purgatorio inizierà a svilupparsi maggiormente verso la fine del Cinquecento³³⁰; a Venezia l'esempio più noto è il ciclo di Palma il Giovane che, dopo l'incendio del 1562, riceve l'incarico di decorare la Sala terrena della Scuola di San Fantin³³¹. La decorazione, eseguita intorno al 1600, include non solo l'immagine di Papa Gregorio XIII, famoso innovatore del culto dei morti e ideatore dell'altare loro dedicato, ma anche, più significativamente per il nostro caso, le rappresentazioni dei Padri della Chiesa, che hanno scritto in favore della dottrina del Purgatorio, cercando di dirimerne le contraddizioni. Tra essi si riconosce Sant'Agostino, naturalmente con il trattato *De cura pro mortuis gerenda* in mano³³². Oltre a Sant'Agostino si riconoscono Sant'Ambrogio, San Girolamo, San Basilio, Sant'Atanasio, San Giovanni Crisostomo e altri dottori della Chiesa. Palma il Giovane e i suoi committenti assicurano la giusta trasmissione della dottrina nella nuova iconografia del Purgatorio includendo i ritratti di chi ha rappresentato, in questo campo, l'autorità della tradizione ecclesiale. Quarant'anni prima Jacopo Tintoretto e i suoi committenti, che non conoscono ancora gli esiti iconografici e teologici della fine del secolo, scelgono di utilizzare l'iconografia tradizionale come garanzia di una corretta promulgazione della teologia del Purgatorio.

³³⁰ ARIES 1983, p. 169

³³¹ BLACK 1989, p. 261; GÖTTLER 1996, p. 27-31.

³³² Per la descrizione dettagliata del ciclo vedi FAITH BAILEY 2012, p. 211-242.

Capitolo III

Elementi arcaici nelle rappresentazioni della Madonna di Tintoretto

Nella vasta produzione di Jacopo Tintoretto, in cui l'arte sacra occupa un posto centrale³³³, le immagini di Madonna sono presenti in tutte le tappe della sua evoluzione artistica. Tintoretto avvia la sua carriera pittorica alla fine degli anni Trenta, rappresentando la Madonna in diversi formati e con diverse destinazioni. Il pittore e la sua bottega riprendono il tema mariano negli anni Sessanta, rielaborando il modello della *sacra conversazione* in conformità con le nuove tendenze post-tridentine. È proprio in questo periodo che gli arcaismi iconografici cominciano a essere parte costante del repertorio figurativo di Tintoretto, che si sa adattare alle particolari richieste teologiche, ideologiche e socio-culturali del tempo: i rimandi all'eredità figurativa delle sacre immagini presenti a Venezia sono finalizzati a formulare un nuovo linguaggio pittorico, in risposta alla crisi artistica e teologica della seconda metà del Cinquecento.

Le tre rappresentazioni della Madonna di Tintoretto che verranno analizzate in questo capitolo danno conto dei diversi modi di includere la dimensione arcaica in un dipinto a prima vista prettamente moderno. Nel caso della *Madonna con il Bambino, adorata dai ss. Marco e Luca*, ora alla Gemäldegalerie di Berlino (fig. 52), si tratta di arcaismi di tipo iconografico. Nel caso del mosaico *Madonna con il Bambino in Gloria con tutti i santi* della cattedrale veneziana di San Pietro di Castello (fig. 53), la bottega di Tintoretto sembra rifarsi a una specifica icona della Madonna, immagine particolarmente venerata in ambito locale. *Il Combattimento di san Michele Arcangelo e Satana*, ora nella Gemäldegalerie Alter Meister di Dresda (fig. 54), è invece riconducibile alla funzione militare delle icone di Maria Vergine, in base alla ricezione di tali immagini nella cultura cinquecentesca.

Nel presente capitolo, dunque, si tenterà di individuare le diverse modalità con cui Tintoretto si relaziona con la tradizione figurativa arcaica, nell'ambito del genere forse più

³³³ ILCHMAN 2007, p. 63.

canonico e radicato nel passato e nello stesso tempo più adatto all'innovazione come la rappresentazione della Madonna.

3.1 *Madonna con il Bambino adorata dai ss. Marco e Luca*

3.1.1. Venezia tra *renovatio* e autocelebrazione

La storia della Repubblica tra la prima e la seconda metà del Cinquecento può essere intesa come un passaggio tra due grandi fasi – dall'ideologia della *renovatio*, legata all'attività politica al tempo del doge Andrea Gritti, al polo opposto di resistenza alle innovazioni e chiusura ideologica di stampo conservatore³³⁴. Mentre la Venezia della prima parte del Cinquecento è ancora capace di reagire attivamente alle sconfitte politico-militari, alle crisi sociali e alle catastrofi naturali, a partire dagli anni Sessanta lo Stato perde la propria forza riformatrice e innovativa; ciò si traduce in un ripiegamento ideologico nel proprio passato e nella glorificazione delle proprie origini, tradizioni e vicende storiche, che nel loro complesso costituiscono il tanto studiato "mito di Venezia"³³⁵.

Nella storia di Venezia, la seconda metà del Cinquecento è un'epoca particolarmente tragica, caratterizzata da continui cambiamenti traumatici in ambito politico, religioso e sociale. Dal punto di vista politico-militare, è un tempo determinato dall'espansione del potere turco nel Levante e nel Mediterraneo, che minaccia le colonie della Serenissima e che porta prima alla vittoria delle forze unite nella Battaglia di Lepanto nel 1571 e poi alla Pace Separata del 1573, che sancisce in primo luogo la cessione di Cipro. Cipro non rappresenta solamente una delle tante perdite territoriali che la Serenissima subisce nel corso del Cinquecento: si tratta piuttosto di un evento simbolico, che segna la sua rinuncia alle "ambizioni imperiali"³³⁶.

La rinuncia all'espansione territoriale fa parte del programma politico del gruppo di governo ideologicamente ostile alla Santa Sede, che chiede il ritorno all'indipendenza veneziana, spesso nominato dei "giovani". La forza opposta, i cosiddetti "vecchi", che tende all'alleanza con Roma e con la Spagna, esce sconfitto sul piano politico, come dimostra l'Interdetto del 1606-

³³⁴ COZZI 1994.

³³⁵ COZZI 1994; PRETO 1994; PAUL 2014.

³³⁶ COZZI 1994, p. 54

1607. Con l'elezione al dogato di Leonardo Donà, leader del partito dei "giovani", Venezia afferma la propria autonomia rispetto alla Curia Romana³³⁷. Anche se è semplicistico considerare le due forze alla stregua di due partiti con dei programmi concreti, è indiscutibile che la tensione tra questi due poli ideologici opposti ha un grande impatto sulla cultura e sull'arte veneziane del tempo³³⁸.

Le catastrofi naturali della seconda metà del XVI secolo hanno non meno impatto di quelle politico-militari. Il disastro più devastante è certamente la peste che colpisce Venezia nel 1576-77 e ne riduce la popolazione del 25%³³⁹. Inoltre, i due incendi di Palazzo Ducale distruggono gran parte della sua ricca decorazione pittorica, che, come ricorda Wolters, illustra la storia di Venezia dalle origini fino alla Battaglia di Lepanto. Insieme ad alcuni fenomeni astrali, come l'apparizione di una cometa nel 1577, queste calamità naturali provocano insicurezza e inquietudine, impattando fortemente sul piano ideologico e culturale.

Anche il rapporto con le nuove norme post-tridentine, promosse da Roma, non è lineare. Se da una parte Venezia adotta rigorosamente i decreti e gli editti del Concilio di Trento, dall'altra parte lo Stato, insieme alla Chiesa, cerca di opporsi alle pressioni provenienti da Roma salvaguardando la propria identità religiosa indipendentemente dalla Santa Sede³⁴⁰. Il conflitto diventa esplicito nel 1581, quando il Patriarca Giovanni Trevisan (pur senza successo) tenta di impedire al nunzio apostolico di organizzare una visita a Venezia.

La ricerca di una rinnovata identità politica e religiosa di fronte alle sfide del tardo Cinquecento si ravvisa anche all'interno del mondo artistico, nella formulazione di nuovi modelli figurativi conformi allo spirito post-tridentino. L'esigenza di far proprie le nuove norme teologiche e devozionali, resa difficile dalla profonda crisi spirituale che Venezia vive nella seconda metà del secolo, provocano un ripiegamento nella celebrazione del proprio mito e delle

³³⁷ COZZI 1994, p. 82-90; WALBERG 2014, p. 236.

³³⁸ PAUL 2014, p. 12.

³³⁹ PRETO 1994, p. 217-218.

³⁴⁰ WALBERG 2014, p. 234.

proprie tradizioni³⁴¹. Reagendo a questa tensione tra imposizioni tridentine e crisi spirituale, la pittura religiosa del tardo Tintoretto propone diverse soluzioni stilistiche e iconografiche.

3.1.2. Le rappresentazioni della Madonna di Tintoretto e la scuola veneziana

Benché gli esordi artistici del giovane Tintoretto non siano ancora stati chiariti con precisione, i dati più verosimili a nostra disposizione dimostrano che egli comincia dipingendo Madonne. Secondo l'inventario delle opere di Tintoretto di Echols e Ilchman – che, anche se eccessivamente selettivo, può comunque essere considerato rappresentativo – alla fine degli anni Trenta del Cinquecento il pittore dipinge tre immagini di Madonna in forma di *sacra conversazione* che precedono la sua prima opera datata dello stesso genere, del 1540³⁴². Probabilmente nello stesso anno, Tintoretto produce altre tre *sacre conversazioni* e poi passa a iconografie, di genere sia mitologico che religioso, più complesse.

La sacra conversazione diventa, fin dalla metà del Quattrocento, una delle tipologie più frequenti della pittura religiosa veneziana. Gli artisti più importanti, come Giovanni Bellini, Vittore Carpaccio, Sebastiano del Piombo e Cima da Conegliano, contribuiscono, all'inizio del Cinquecento, a rendere la sacra conversazione l'iconografia fondamentale della pittura sacra veneziana, acquisendo fin da subito uno specifico significato politico-ecclesiale, per la costante presenza di dettagli che alludono alla decorazione della Basilica di San Marco come centro storico, ideologico e religioso di Venezia³⁴³. Nella *Pala di Santa Caterina* (Giovanni Bellini, 1474-75, già Chiesa di Ss. Giovanni e Paolo, Venezia, perduta durante l'incendio del 1867), per esempio, il baldacchino, utilizzato come legante tra architettura reale e dipinta, assomiglia a quello di San Marco³⁴⁴.

La compresenza di due matrici formali – la tradizione classica e quella più schiettamente veneziana che guarda all'Oriente – è tipica delle *sacre conversazioni* veneziane a partire da Bellini e Cima da Conegliano. Quest'ultimo nella *Pala di Conegliano* (1492ca., Duomo, Conegliano) unisce elementi architettonici classici con elementi pittorici bizantini, facendo riferimento

³⁴¹ PAUL 2014a, p. 156; CASINI 1996, p. 40-41.

³⁴² ECHOLS, ILCHMAN 2009, p. 120.

³⁴³ HUMFREY 1993, p. 188.

³⁴⁴ HUMFREY 1993, p. 188.

contemporaneamente all’eredità antica e all’identificazione storica delle origini della Serenissima con Bisanzio³⁴⁵. Alla stessa retorica rimanda Giovanni Bellini, che nella sua *Pala di S. Giobbe* (1487 ca., Gallerie dell’Accademia, Venezia) introduce la semicupola absidale decorata con mosaico “alla greca”, caratterizzata dall’“arcaizzante simmetria dei santi” e dal “colore tiepido e intenso”³⁴⁶. Nella sua imitazione del mosaico, Bellini non solo utilizza elementi formali del canone bizantino, ma cita alla lettera alcuni motivi decorativi marciali, come avviene nella pala con *Madonna in trono con Bambino* della basilica dei Frari.

Il primo periodo dell’attività pittorica di Tintoretto è caratterizzato dalla stessa tensione tra tradizione classica ed elementi locali. Benché l’artista esordisca nella bottega di uno degli allievi di Giovanni Bellini – Tiziano o più probabilmente Bonifacio de Pitati – con un genere molto presente nella tradizione veneziana come le *sacre conversazioni*, le sue opere sono lontane dai moduli formali tipici³⁴⁷. In una *sacra conversazione* del 1540 (*Madonna col Bambino tra i santi Giovanni Battista, Giuseppe, Elisabetta, Zaccaria, Caterina e Francesco*, collezione privata³⁴⁸) Tintoretto utilizza elementi derivati esplicitamente dalla scultura di Michelangelo per la figura della Madonna, mentre le figure dei santi seguono i modelli bonifaceschi³⁴⁹. Inoltre, la tecnica pittorica innovativa, atipica per la scuola veneta, suggerisce la conoscenza della pittura di Andrea Schiavone³⁵⁰. Tuttavia, va notata la significativa contrapposizione tra l’inizio della carriera tintoretiana e quella del suo autorevole modello e rivale: Tiziano. Tiziano, nonostante sia allievo di Bellini, dipinge soltanto due raffigurazioni della Vergine con il Figlio, dichiarando con ciò il suo disinteresse a sviluppare il genere tradizionale del maestro, noto invece per le sue immagini devozionali di Madonne, e più in generale di tutta la pittura veneziana tardo quattrocentesca³⁵¹. L’approccio di Tintoretto mostra un’altra modalità di rapportarsi all’eredità pittorica veneziana. Lo stile e i contenuti centro-italiani sono inseriti dal Robusti nel contesto formale della tradizione

³⁴⁵ HUMFREY 1993, p. 212.

³⁴⁶ HUMFREY 1993, p. 232; MERKEL 1996, p. 76-77.

³⁴⁷ Sulla forma tradizionale delle prime sacre conversazioni tizianesche vedi: HUMFREY 2007b, p. 39.

³⁴⁸ PALLUCCHINI, ROSSI 1982, n. 11; ECHOLS, ILCHMAN 2009, n. 4.

³⁴⁹ *Madrid* 2007, p. 183

³⁵⁰ *Madrid* 2007, p. 183

³⁵¹ NICHOLS 2013, p. 20.

veneziana. Questo approccio alla tradizione sarà tipico dell'opera del pittore: pur non risolvendo in toto i modi con cui egli rielabora la tradizione, ne rappresenta un pattern significativo.

3.1.3. Le pale d'altare post-tridentine di Tintoretto

Tintoretto torna a dipingere pale con Madonna e santi all'inizio degli anni Sessanta del Cinquecento. Tre immagini di Madonne degli anni Quaranta, attribuite nel catalogo di Pallucchini e Rossi a Tintoretto e alla sua bottega, secondo Echols e Ilchman apparterrebbero invece al circolo di Tintoretto, analogamente alla *Madonna* del Museo di Castelvecchio di Verona e a un'altra *Madonna* ora di collezione privata³⁵². Grazie soprattutto alla ricerca di Benjamin Paul, sono state chiarite molte questioni sia iconografiche che cronologiche connesse alle opere a soggetto mariano di Jacopo Robusti; questo permette di ricostruire con più precisione il ruolo delle pale appartenenti a questa categoria e i cambiamenti loro impressi dal pittore nel corso della sua carriera.

Negli anni Sessanta Tintoretto comincia a produrre pale d'altare con la Madonna al centro venerata da diversi santi, prevalentemente in formato verticale. Questo formato viene introdotto in pittura agli inizi del Cinquecento probabilmente a seguito delle nuove esigenze devozionali legate alle tensioni riformatrici della all'interno della chiesa. La rappresentazione dei soggetti sacri, che a loro volta provvedono a mettere in comunicazione il riguardante con il Divino, si dispiega su due livelli – quello della visione vera e propria, collocata nella parte superiore del dipinto, e quello contenente coloro che sperimentano la visione, in basso³⁵³. In questo modo, il dipinto riesce a includere due dimensioni – terrena e ultraterrena – in uno spazio unificato, diviso su due livelli tra loro comunicanti³⁵⁴. L'acme di questo nuovo assetto è rappresentato dalla *Madonna di Foligno* di Raffaello (fig. 55; 1511-12)³⁵⁵, mentre per la pittura veneta il modello più

³⁵² PALLUCCHINI, ROSSI 1982, nn. 92, 93, 94; Echols, Ilchman 2009, nn. C40, C41, p. 147. La *Madonna con San Vittore e San Nicola*, Feltre, chiesa di Ognissanti, collocata da Pallucchini e Rossi, negli anni Quaranta, da Echols e Ilchman è datata degli anni Ottanta. PALLUCCHINI, ROSSI 1982, n. 92; ECHOLS, ILCHMAN 2009, n. S40.

³⁵³ STOICHITA 1995, p. 27.

³⁵⁴ STOICHITA 1995, p. 28.

³⁵⁵ Sulla costruzione della visione nella *Madonna del Foligno*, a parte la monografia citata di Stoichita, vedi anche SHEARMAN 1992, p. 102-104.

rilevante è la *Madonna in gloria tra santi e angeli* di Andrea Mantegna, realizzata nel 1496-97 per l'altare maggiore di Santa Maria in Organo a Milano³⁵⁶.

Il primo dipinto del gruppo di pale con assetto verticale realizzate da Tintoretto è la *Madonna in gloria con le ss. Caterina e Scolastica, san Pietro, san Paolo, san Benedetto e san Giovanni Battista* (fig. 56; già San Benedetto, ora Galleria Estense, Modena)³⁵⁷. Datata da Pallucchini e Rossi agli anni 1549-50, secondo i risultati più recenti della ricerca appartarrebbe agli inizi degli anni Sessanta e più precisamente dopo il 1563, anno a cui risale il pagamento preliminare a Jacopo Tintoretto annotato nel Registro di Cassa della Parrocchia di San Benedetto³⁵⁸. La composizione della *Madonna in gloria con santi* di Modena presenta un impianto simmetrico, arcaizzante, con la Madonna in alto al centro, due sante femminili ai lati e quattro santi maschili in basso; la Madonna in quanto *Regina Coeli* è incoronata da due angeli, disposti anch'essi simmetricamente.

Paul mette a confronto dal punto di vista compositivo la pala di Modena con la *Madonna col Bambino e santi* (fig. 57; 1563, San Domenico, Bol, Brač, Croazia), eseguita nello stesso periodo probabilmente dalla bottega, e con la più tarda *Madonna col Bambino in gloria contemplata dai ss. Cosma e Damiano, Secondo, Maria e Cecilia* (fig. 58; 1579 ca., Gallerie dell'Accademia, Venezia, già Chiesa di Ss. Cosma e Damiano)³⁵⁹. La distribuzione dei santi sulle prime due pale rivela un'incoerenza semantica: le sante Caterina e Scolastica della pala di Modena così come le sante Caterina e Maddalena della pala di Bol non fanno parte né della visione celeste né della realtà terrestre, perché non si collocano né al livello della Vergine e degli angeli né assieme ai santi che sperimentano la visione³⁶⁰. Anche la pala di Bol è menzionata per la prima volta nel 1563. Eseguita dalla bottega, la pala rivela, si potrebbe dire, il contrastante stato della composizione, che precede la pala di Modena e le altre raffigurazioni della Madonna con i santi di Tintoretto e che funge dal loro precedente iconografico.

³⁵⁶ HUMFREY 1999, p. 1123.

³⁵⁷ PALLUCCHINI, ROSSI 1982, n. 138; ECHOLS, ILCHMAN 2009, n. 93.

³⁵⁸ PAUL 2005, p. 390.

³⁵⁹ Rispettivamente PALLUCCHINI, ROSSI 1982, n. A10, 172; ECHOLS, ILCHMAN 2009, n. C 102, 249.

³⁶⁰ PAUL 2005, p. 397.

La composizione della pala di Bol è decisamente tradizionale. La distribuzione delle figure sulla superficie pittorica mostra un'assoluta simmetria: la Madonna col Bambino è collocata al centro, due putti in pose simmetriche sorreggono la corona della Vergine, i santi sono distribuiti su due livelli sovrapposti, nello stesso numero a destra e a sinistra della Vergine. La pala rappresenta una variante, su assetto verticale, dello schema della *sacra conversazione*, dove i santi possono essere distribuiti su più livelli: quelli più importanti più avanti o più vicino alla Vergine e quelli che hanno un ruolo secondario più indietro. Ciò avviene ad esempio nel dipinto di Michelino da Besozzo, dove lo sposalizio mistico di Santa Caterina occupa il primo piano, mentre altri due santi si trovano dietro le spalle della Vergine (*Sposalizio mistico di santa Caterina*, 1420 ca., Pinacoteca Nazionale, Siena). La bottega di Tintoretto cerca di adattare al nuovo formato l'esigenza di esprimere la gerarchia tra i vari personaggi: le Sante Caterina e Maddalena appaiono sullo stesso livello della Vergine, mentre i santi maschili rimangono in basso. Benché il risultato non sia troppo felice dal punto di vista semantico, come già si è detto, la radicazione tradizionale della pala appare evidente, come sottolineato dalla presenza di vari elementi arcaici, dal punto di vista sia decorativo – come i raggi in foglia d'oro sopra la Madonna – che compositivo – come la mandorla di cherubini, da cui viene aureolata la Madonna, o i due angeli che portano la sua corona.

La pala di Bol, nonostante ovviamente non possa esser considerata un'opera autografa di Tintoretto, appartiene alla sua bottega; può quindi servire a chiarire l'orizzonte stilistico e compositivo tintoretiano e a interpretare, per confronto, altre sue pale con Madonna e santi. In questa prospettiva, Paul analizza la pala della chiesa dei Santi Cosma e Damiano alla Giudecca (1579), per la particolare soluzione compositiva messa in campo nella distribuzione spaziale dei santi. Cosma e Damiano, elevati sulle nuvole rispetto agli altri santi in basso, svolgono, secondo Paul, il ruolo di mediatori tra l'apparizione di Maria e gli altri personaggi. Una più marcata separazione dello spazio celeste da quello terrestre evita in questo caso qualsiasi ambiguità di significato³⁶¹.

³⁶¹ PAUL 2005.

3.1.4. *Madonna con il Bambino, adorata dai ss. Marco e Luca*: la storia della provenienza.

Allo stesso gruppo di dipinti è riconducibile tipologicamente anche la *Madonna con il Bambino, adorata dai ss. Marco e Luca*, ora alla Gemäldegalerie di Berlino³⁶². Le esatte circostanze della sua realizzazione non sono ancora state individuate dagli studiosi. La ricerca sulla sua provenienza è complicata dal fatto che il quadro non viene mai nominato nella letteratura artistica veneziana. Le dimensioni (228x160 cm) – che sono originali, come ha dimostrato l'analisi che nel 1997 ha svolto il conservatore del J. Paul Getty Museum Mark Leonard –, il soggetto e la forma verticale suggeriscono la sua funzione di pala d'altare³⁶³.

Dalla documentazione conservata presso l'archivio degli Staatliche Museen di Berlino, Preussische Kulturbesitz, emerge che il quadro viene acquistato a Venezia negli anni 1841-42 dall'allora direttore del Kaiser-Friedrich-Museum, Gustav Friedrich Waagen, tramite l'antiquario Francesco Pajaro o Antonio Sanquirico³⁶⁴. Il timbro di cera, rilevato nel 1997, contiene l'iscrizione "Reale Accademia delle Belle Arti Venezia" e indica la collocazione veneziana del quadro prima del suo spostamento a Berlino. Gli inventari delle pitture conservati presso l'Accademia delle Belle Arti degli anni 1800-1840, che abbiamo esaminato, non nominano il quadro di Berlino; ciò indica con tutta probabilità che il dipinto non è mai stato destinato all'Accademia, ma potrebbe essere stato restaurato a Venezia o esser passato per l'Accademia per qualche altro motivo. Per chiarire il senso del timbro sarà necessario un ulteriore spoglio archivistico.

Grazie alla ricerca negli archivi berlinesi è stato ad ogni modo possibile precisare la provenienza del dipinto. Nel repertorio dei dipinti acquistati da Waagen, che il direttore dei Musei Reali di allora Ignaz Maria von Olfers invia il 5 dicembre del 1841 al re Federico Guglielmo IV, il titolo del dipinto è seguito dall'annotazione "prima una pala d'altare in una chiesa a

³⁶² PALLUCCHINI, ROSSI 1982, n. 312; ECHOLS, ILCHMAN 2009, n. 156.

³⁶³ *Madrid* 2007, p. 322-323.

³⁶⁴ Dall'Inventario non è chiaro attraverso quale dei due. Olfers an Friedrich Wilhelm IV, 5.12.1841. GStA PK, I HA, Rep 89, n. 20453. F. 349r. Per il riferimento a Pajaro vedi STOCKHAUSEN 2000, p. 326.

Verona”³⁶⁵. La provenienza veronese o almeno extraveneziana del quadro spiegherebbe la sua assenza dalle guide artistiche di Venezia del Cinque, Sei e Settecento.

La storia del dipinto si può ipotizzare sulla base della data di vendita – 1841, Venezia. Nella prima metà dell'Ottocento, dopo la caduta della Repubblica nelle mani di Napoleone, inizia lo spoglio dei beni ecclesiastici in favore delle collezioni reali. Innanzitutto, con la soppressione di alcuni monasteri, ordinata dal decreto napoleonico del 1806, molti loro beni diventano demaniali. In seguito vengono svuotati anche edifici pubblici e diverse chiese di tutto il Veneto. I migliori dipinti di chiese e monasteri vengono inviati a Venezia su ordine di Pietro Edwards, ispettore per la generale restaurazione delle pubbliche pitture e delegato ai beni della Corona, per valutarli direttamente e decidere della loro futura destinazione. Così, nel 1818 a Venezia vengono inviati 281 dipinti da Verona e nel 1829 arrivano i dipinti da Padova. Le opere vengono catalogate secondo autore, misure e qualità pittorica; in seguito si decide se venderli o assegnarli a una collezione³⁶⁶. Il quadro di Tintoretto, se l’indicazione di Olfers sulla sua provenienza è corretta, può essere arrivato a Venezia in seguito agli spogli, dove viene depositato presso l’Accademia di Belle Arti assieme agli altri dipinti da Verona, prima di essere venduto a Waagen.

3.1.5. Iconografia e composizione

Rispetto agli altri dipinti della serie, la pala di Berlino mostra la mancanza di qualsiasi elemento esornativo e una gestione unitaria dello spazio. La semplicità della composizione si rivela non solo in confronto con altri dipinti tematicamente simili di Tintoretto, ma anche nel contesto figurativo più ampio delle pale d’altare nell’età successiva alla Riforma Cattolica. Con le sue pale d’altare – come la *Pala Gozzi* del 1520 (fig. 59; *Madonna con Bambino in Gloria con san Francesco, san Biagio e il donatore*, già San Francesco ad Alto, ora Pinacoteca Comunale, Ancona³⁶⁷) e il *Polittico Averoldi* (fig. 26; Collegiata dei Ss. Nazaro e Celso, Brescia, 1519-22³⁶⁸) – Tiziano introduce una nuova formula stilistica e compositiva, che sostituisce la vecchia *sacra*

³⁶⁵ „Maria mit dem Kind und zwei Engeln auf Wolken, unter ihnen die beiden Evangelisten Markus und Lukas, früher Altarbild einer Kirche zu Verona“, GStA PK, Rep. 76Ve, 15.Sekt, I.15 Bd. 1, Jrb, 1843. F. 207 r.

³⁶⁶ Per i particolari sul processo di spoliazione e appropriazione demaniale dei dipinti vedi scritti di A.M. Spiazzi: SPIAZZI 1983; Spiazzi 1974. La dettagliata descrizione delle chiese scomparse di Venezia: ZORZI 1994.

³⁶⁷ HUMFREY 2007a, p. 108-109.

³⁶⁸ HUMFREY 2007a, p. 110-111.

conversazione e comporta maggiori dinamicità, drammaticità, complessità dell'organizzazione spaziale, con la tendenza a raffigurare quasi una scena narrativa invece del gruppo dei santi relativamente statico³⁶⁹. Nello stesso tempo, pittori come Lorenzo Lotto o Paris Bordon continuano a produrre delle pale più tradizionali, di impianto compositivo quattrocentesco, che saranno recepite come più arcaiche a fronte delle innovazioni tizianesche³⁷⁰. Sarà il linguaggio innovativo introdotto da Tiziano ad imporsi: adattato e ulteriormente sviluppato da altri pittori, diventerà infatti caratteristico delle pale d'altare venete di epoca post-tridentina.

Nella seconda parte del Cinquecento, l'impianto compositivo su due ordini, con la Madonna in cielo, nel registro superiore, e i santi adoranti in basso, diventa tipico delle pale d'altare con soggetto mariano. In un quadro esemplare in tal senso, come la *Madonna in gloria con i santi Sebastiano, Pietro, Caterina e Francesco* di Paolo Veronese (fig. 60; 1562, San Sebastiano, Venezia), i santi, pur collocati in sequenza come nel modello originario della *sacra conversazione*, sono distribuiti asimmetricamente e partecipano attivamente alla visione, tramite gesti espressivi; ciò rende la composizione più vicina a moduli narrativi, pur non trattandosi di un avvenimento vero e proprio. Questo impianto è ravvisabile anche nelle opere di Tintoretto, come nella già menzionata pala con i santi Cosma e Damiano.

Confrontata con la complessità figurativa delle pale mariane di Tintoretto e di altri pittori del tempo, la pala di Berlino sembra organizzata in forma ostentatamente semplice e relativamente statica. La Madonna con Bambino seduta sulla mezzaluna viene incoronata da due angeli e adorata dai due evangelisti Marco e Luca. Gli angeli che tengono la corona di stelle sono disposti simmetricamente, ma grazie alle loro pose dinamiche – quello a sinistra è rivolto frontalmente e quello a destra è di spalle – creano un movimento circolare intorno alla figura di Maria. Il Bambino è seduto sul ginocchio sinistro della Madre, e la sua benedizione è rivolta a san Marco, che occupa il posto d'onore a destra della Madonna. Lo sguardo di quest'ultima è rivolto in direzione di san Luca, che a sua volta guarda verso un punto tra san Marco e la Madonna non

³⁶⁹ Vedi HUMFREY 1999.

³⁷⁰ HUMFREY 1999, p. 1132.

meglio definibile. Entrambi gli evangelisti tengono in mano il libro aperto e sono riconoscibili grazie ai loro simboli (il leone e il bue).

L'impianto fortemente simmetrico, che si discosta dai dipinti di Tintoretto prevalentemente asimmetrici, può essere considerato un deliberato segno di ritorno a un'iconografia più tradizionale. Paul dimostra che nel dipinto con i santi Cosma e Damiano l'intento di Tintoretto è di andare oltre il modello tizianesco, che ha introdotto l'impianto asimmetrico nelle pale d'altare mariane in Veneto³⁷¹. Probabilmente Tintoretto vuole in questo caso sperimentare l'introduzione di una maggiore dinamicità all'interno di un sistema formale rigidamente codificato come la *sacra conversazione* di ascendenza belliniana.

Nella pala di Berlino Tintoretto sembra tornare al modello del dipinto di San Marziale, semplificandone ulteriormente la struttura spaziale. Il dipinto *San Marziale in Gloria tra san Pietro e san Paolo* (fig. 61; 1549, chiesa di San Marziale, Venezia) è ordinato su tre livelli – il santo patrono della chiesa sperimenta la visione dello Spirito Santo, mentre i due apostoli osservano la scena da sotto³⁷². Lo spazio dell'apparizione dello Spirito Santo, anche se si colloca nella stessa dimensione celeste in cui sono già ascesi i tre santi, è raffigurato come fosse uno squarcio che si apre sulla realtà divina: dal colore dorato, con la Colomba dello Spirito al centro e gli angeli accompagnanti attorno, sta al centro di un cielo nuvoloso, più naturale e quindi "terrestre", dove si dispongono i santi. Va ricordato che il *San Marziale in Gloria tra san Pietro e san Paolo* viene eseguito contemporaneamente al *Miracolo dello schiavo*, rispetto al quale il primo appare più tradizionale³⁷³. Ciò dimostra che Tintoretto, come accade anche per alcune pale d'altare degli anni Sessanta e Settanta del Cinquecento, sa benissimo adattarsi alle esigenze della committenza, e in base alle circostanze adoperare anche un linguaggio più arcaizzante.

Lo schema compositivo, che ne determina sostanzialmente la percezione, è comune a entrambi i dipinti e dipende dalla collocazione in cielo dell'intera scena raffigurata. I personaggi

³⁷¹ PAUL 2004, p. 197-201.

³⁷² PALLUCCHINI, ROSSI 1982, n. 133, v. I, p. 158, con il riferimento al dipinto di Berlino; ECHOLS, ILCHMAN 2009, n. 49, p. 122. Il dipinto di San Marziale è datato in base al pagamento, ricevuto per il quadro e registrato PALLUCCHINI, ROSSI 1982, v. I, p. 125.

³⁷³ Caratteristica di Echols: ECHOLS 2007, p. 39.

della pala di Berlino tuttavia sono distribuiti su due ordini. La parte superiore del corpo della Madonna coincide con la medesima apertura sullo spazio divino, cui tuttavia non appartiene interamente. Maria è raffigurata seduta sulle nuvole, più in alto degli evangelisti, ma ha la loro stessa dimensione. L'assenza di una separazione spaziale, che invece si riscontra nelle pale d'altare del nuovo tipo cinquecentesco, di solito demarcata con le nuvole, è il tratto formale determinante del dipinto. La scelta di non rappresentare la dimensione terrestre nella pala di Berlino è certamente consapevole, considerato che in altre opere di Tintoretto – come nella menzionata pala di Bol, nella pala con i santi Cosma e Damiano, ma anche nel dipinto *Alcuni membri di una famiglia veneziana, presentati alla Madonna col Bambino da san Lorenzo e un santo vescovo* (fig. 62; National Gallery of Scotland, Edimburgo³⁷⁴), eseguito negli stessi anni Settanta dalla bottega tintoretiana – pur essendo i personaggi sorretti dalle nuvole, una striscia di paesaggio divide visibilmente la Madonna dal gruppo di santi e committenti. L'impianto su due livelli con uno squarcio sulla dimensione ultraterrena della visione, senza però confini evidenti tra i diversi spazi, anzi, si può dire, con i confini gestiti in modo tale da creare uno spazio relativamente omogeneo che superi la consueta divisione spaziale, è un'innovazione formale di Tintoretto, con implicazioni teologiche diverse rispetto alle altre pale d'altare post-tridentine.

La scelta di rappresentare la Madonna con due evangelisti e non con tutti e quattro, e specialmente con Luca e Marco, è una soluzione iconografica inconsueta, un caso unico nel corpus tintoretiano, e in generale raramente riscontrabile nella pittura veneta; per questo motivo necessita di un'interpretazione. Sulla radiografia del dipinto (fig. 63) è riscontrabile la presenza di un'altra figura, di cui è quantomeno visibile la parte superiore del corpo, dietro l'evangelista Luca. Sulla base della radiografia è stato ipotizzato che il progetto iniziale avrebbe dovuto includere più figure adoranti la Madonna, probabilmente tutti e quattro gli evangelisti³⁷⁵, ma l'ipotesi è stata criticata da Frederick Ilchman, che nella scheda relativa al dipinto dimostra che la composizione del quadro non sembra prevedere più figure³⁷⁶. Uno studio attento della radiografia permette di condividere l'opinione di Ilchman. La figura schizzata dietro san Luca

³⁷⁴ PALLUCCHINI, ROSSI, 1982, n. 313; ECHOLS, ILCHMAN, 2009, n. S 11.

³⁷⁵ *Gemäldegalerie* 1985, p. 346; *Gemäldegalerie* 2010, p. 384. Vedi anche BOHLMANN 1998, p. 79, 96.

³⁷⁶ *Madrid* 2007, p. 322.

sembra un'alternativa per la posizione dello stesso evangelista piuttosto che un altro personaggio, poiché si colloca alla stessa altezza dei pentimenti intorno della testa di san Luca. Pentimenti nella postura delle ginocchia e nella posizione del libro aperto suggeriscono che il pittore abbia cercato di ottenere, intervenendo con più correzioni, una posa il più possibile drammatica.

La presenza degli evangelisti Marco e Luca, non accompagnati da altri evangelisti e santi, potrebbe avere una spiegazione di tipo storico-contestuale – la scelta dei santi rappresentati forse corrisponde ai nomi dei committenti, finora non identificati, di cui i santi sarebbero eponimi. Ma se da un lato lo studio della committenza potrebbe giustificare la scelta dei personaggi rappresentati, dall'altro non risolve le implicazioni formali e iconografiche dell'opera, e non è sufficiente per chiarirne le modalità di ricezione.

L'iconografia della *Madonna con il Bambino, adorata dai ss. Marco e Luca* trova una sua giustificazione se si guarda alla narrazione mitologica della storia di Venezia. L'autoidentificazione della Repubblica con Maria Vergine è un mitologema ampiamente studiato. Le origini divine della Repubblica sono legate alla festa dell'Annunciazione, giorno della sua "divina incarnazione"; Venezia, lo stato italiano politicamente più indipendente e non sottomesso a dominio alcuno, testimonia così la sua "verginità" politica e ideologica. L'*Incoronazione della Vergine*, raffigurata dal Guariento e poi rifatta da Tintoretto per la sala del Maggior Consiglio di Palazzo Ducale, viene recepita come allegoria del potere della Serenissima. Il tema centrale della raffigurazione – Maria come *Regina Coeli* – viene proiettato sull'immagine di Venezia come Regina del Mare³⁷⁷. Venezia adotta l'immagine della Madonna per la sua autorappresentazione e quindi quasi tutte le raffigurazioni di Maria Vergine, in particolar modo nel Cinquecento, combinano i significati teologici con quelli ideologici.

Nella narrazione mitologica della storia di Venezia, l'evangelista Marco figura come suo santo patrono, il cui culto costituisce il nucleo della sua autorappresentazione in ambito liturgico e civico. L'immagine del leone alato dell'evangelista Marco, simbolo iconico di Venezia, è diffusa

³⁷⁷ Vedi ROSAND 2001; MUIR 1981, p. 70 - 72.

in tutti i suoi territori di conquista, come espressione del suo dominio³⁷⁸. Il leone marciano funge anche da totem militare della Repubblica; gli avversari usano togliere le sue rappresentazioni monumentali dalle terre riconquistate; nelle allegorie belliche, come nella tela di Palma il Giovane *Allegoria della Lega di Cambrai*, il leone rappresenta Venezia militante³⁷⁹. D'altra parte, san Marco ha il ruolo di garante divino della pace, allegoricamente espresso nelle parole dell'angelo rivolte nel sogno al santo "PAX TIBI MARCE EVANGELISTA MEUS", che nelle immagini del leone alato dell'evangelista diventano la sua promessa alla Repubblica.

L'evangelista Luca è tradizionalmente conosciuto per il suo legame particolare con Maria. Il suo vangelo è l'unico dei quattro canonici ricco di dettagli della vita della Vergine. Gli avvenimenti della Nascita del Battista, l'Annunciazione, la Visitazione, l'Annuncio e l'Adorazione dei Pastori, la Presentazione al Tempio, la Disputa con i Dottori e la Pentecoste, pervenuta negli Atti degli apostoli, tradizionalmente attribuiti a San Luca, sono tutti episodi evangelici marcati dall'attiva partecipazione della Madre di Dio. Questi episodi sono fonte sia delle principali feste dell'anno liturgico che dell'iconografia mariana. Inoltre, san Luca, come discepolo più vicino alla Vergine, viene tradizionalmente considerato il primo pittore della Madonna; a lui vengono attribuite diverse immagini mariane, la prima delle quali del tipo Odigitria.

Dopo aver inquadrato preliminarmente l'ambito semantico generale in cui può essere collocato il dipinto berlinese, proseguiamo con l'analisi di alcuni particolari iconografici della tradizione veneta, che permettono un'analisi più precisa e contestuale del dipinto. L'iconografia mariana è una delle più complesse e stratificate nell'ambito della pittura moderna, il che rende difficile, dal punto di vista formale, stabilire con certezza la linea evolutiva che porta alla realizzazione della *Madonna* di Berlino. Iconograficamente, l'opera appartiene al tipo della Vergine Maria raffigurata nelle vesti della Donna Apocalittica. Come è noto, l'immagine della Donna del Sole deriva dalla descrizione del 12° capitolo dell'Apocalisse: "Poi apparve nel cielo un gran segno: una donna vestita di sole, con la luna sotto i suoi piedi e sul suo capo una corona di

³⁷⁸ Sul culto marciano vedi anche TRAMONTIN 1996; DEL NEGRO KAREM 2000.

³⁷⁹ ROSAND 2001, p. 78-9; DE COLLENBERG 1996.

dodici stelle”³⁸⁰. La *Madonna* di Tintoretto è dotata di questi stessi attributi apocalittici – la mezzaluna che la sorregge e le stelle che la incoronano.

Come ha dimostrato Paul, Tintoretto è il primo a introdurre l’immagine della Madonna come Donna Apocalittica nel repertorio della pittura veneziana; pur avendo una sua radicazione nella tradizione locale, il tipo mariano proposto da Jacopo viene recepito come una sua invenzione iconografica³⁸¹. Lo stesso Paul ha tracciato le origini venete della Madonna in veste di Donna Apocalittica cui attinge Tintoretto; negli ultimi anni, però, sono apparsi alcuni studi importanti che hanno rivisto il tema e che quindi permettono di chiarire ulteriormente il quadro sotto il profilo iconografico.

3.1.6. Madonna dell’Umiltà come modello iconografico

Nella Venezia del Trecento l’immagine della Donna Apocalittica è diffusa, oltre che nelle illustrazioni dell’Apocalisse, sotto la forma della Madonna dell’Umiltà. Con Madonna dell’Umiltà si intende un tipo di rappresentazione, in cui la Vergine è seduta a terra con il Bambino in braccio. In molti casi, l’iconografia presenta anche altri dettagli caratteristici: la Vergine può essere rappresentata allattante, seduta su un cuscino, con un attributo dell’Annunciazione (il libro aperto, un giglio) e con degli attributi apocalittici (la mezzaluna sotto i piedi e/o la corona di dodici stelle). La recente monografia di Beth Williamson ha messo sotto vaglio critico i risultati della ricerca finora compiuta sull’iconografia della Madonna dell’Umiltà, in particolare lo studio, considerato il più autorevole sul tema, di Millard Meiss³⁸². Mentre Meiss avanza l’ipotesi che la prima immagine conosciuta della Madonna dell’Umiltà, giuntaci nell’affresco di Simone Martini ad Avignone, sia stata creata sulla base dell’iconografia narrativa di Annunciazione e Natività, Williamson dimostra invece che il tipo mariano si è sviluppato dall’iconografia della Donna Apocalittica.

In ambito anglosassone, l’Apocalisse si diffonde come manoscritto miniato autonomo rispetto al resto del Nuovo Testamento a partire dalla prima metà del Duecento. Esso contiene

³⁸⁰ Apocalisse 12.

³⁸¹ PAUL 2004, p. 2-52.

³⁸² WILLIAMSON 2009; MEISS 1936; MEISS 1951

illustrazioni raffiguranti la Donna Apocalittica come una donna seduta con il Bambino in braccio, la mezzaluna sotto i piedi e coronata di stelle. Le glosse del monaco benedettino francese che accompagnano il testo identificano la Donna Apocalittica come Ecclesia, ma nello stesso tempo, visto che tiene il Bambino in braccio, con la Vergine Maria³⁸³. È del tutto probabile che la Madonna di Simone Martini possedesse gli attributi apocalittici, che si sono persi con il degrado dell'affresco; per questo, è opportuno ricondurre l'invenzione dell'iconografia in questione alle miniature apocalittiche.

Tornando al contesto veneto, la rappresentazione della Madonna dell'Umiltà continua a mantenere il legame originale con l'iconografia apocalittica, preservandone attributi e simbologia, a differenza del contesto senese e fiorentino³⁸⁴. Le immagini veneziane della Madonna dell'Umiltà, tra le quali una pala di Giovanni da Bologna (*Madonna con Bambino, Annunciazione, san Giovanni Battista, san Pietro, san Giovanni Evangelista, san Paolo, confratelli della Scuola di S. Giovanni Evangelista*, 1375 – 1389, Gallerie dell'Accademia, Venezia), un'altra attribuita a un seguace di Paolo Veneziano (1360 ca., Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid) o la pala di Lorenzo Veneziano a Sant'Anastasia a Verona (1360), hanno una funzione intercessoria: la Madonna viene accompagnata dai committenti inginocchiati, come sulle pale di Madrid e di Verona, o dall'intera confraternita, allo scopo di invocare la preghiera della Madre celeste per la salvezza delle loro anime nell'ora della morte³⁸⁵. Prova ulteriore di tale funzione intercessoria sono le iscrizioni apposte sulle pale: sul bordo della Madonna veronese è ancora leggibile "Maria Mapter Gracie mapter misericordie tu nos ab hoste protege et in ora mortis susipe", mentre per la pala di santa Corona, grazie al restauro, è stato possibile ricostruire solo una parte dell'iscrizione, che dice "Virginis intacte dum veneris ante figuram [...] protege in hora mortis susipe"³⁸⁶.

Nel Quattrocento, l'immagine della Madonna dell'Umiltà ha minore diffusione: tra i pochi esempi nominiamo il *Trittico* di Bartolomeo Vivarini (1465 ca., The Metropolitan Museum of Art,

³⁸³ WILLIAMSON 2009, p. 39.

³⁸⁴ WILLIAMSON 2009, p. 136.

³⁸⁵ WILLIAMSON 2009, p. 152-155.

³⁸⁶ GUARNIERI 2006, p. 183, 185.

New York), in cui però mancano i simboli apocalittici. Paul afferma che nella Venezia del Cinquecento l'immagine della Donna del Sole diventa estremamente rara ed è quindi Tintoretto a reintrodurla³⁸⁷. In verità la Madonna dell'Umiltà, al di là del corpus tintoretiano, non è totalmente priva di considerazione nel Veneto. Qui, anche quando nell'arco del Cinquecento si dipingono nuove Madonne dell'Umiltà, si guarda a quelle precedenti assicurando loro un nuovo valore. L'immagine della Donna Apocalittica nel Cinquecento, a differenza di quanto afferma Paul, non ricorre solo nell'opera di Jacopo Robusti, fatto che giustifica ulteriormente il forte interesse dei suoi committenti per il tema.

Tintoretto esegue almeno sedici rappresentazioni della Donna Apocalittica in diversi formati e generi, nove delle quali in forma di pala d'altare³⁸⁸. Mentre Paul concentra la sua ricerca sulla raffigurazione di Maria con i simboli apocalittici, sia come Assunta che inserita nella *sacra conversazione* del nuovo tipo, il presente capitolo si concentrerà soltanto sulla seconda tipologia. A Tintoretto (e bottega) appartengono almeno tre rappresentazioni della Madonna con Bambino tra le nuvole con i simboli dell'Apocalisse, accompagnata da diversi santi; tutte appartengono al gruppo delle pale d'altare post-tridentine, che abbiamo già esaminato: la *Madonna col Bambino e santi* di Bol, la *Madonna con il Bambino, adorata dai ss. Marco e Luca* di Berlino e la *Madonna col Bambino in gloria contemplata dai ss. Cosma e Damiano* dell'Accademia.

La rappresentazione tintoretiana di Maria con il Figlio, cui sono associati attributi apocalittici, nella forma di *sacra conversazione*, ha un legame diretto con la Madonna dell'Umiltà. Williamson ipotizza che la genesi di questo tipo mariano risalga alle miniature apocalittiche, dove la Donna del Sole è identificabile con Maria Vergine non solo grazie ai commenti esegetici, ma anche e soprattutto per il tramite dell'elaborazione iconografica. In entrambi gli esempi addotti da Williamson, la Donna Apocalittica è raffigurata seduta e non in piedi e con il Bambino in braccio e non portato dagli angeli o in un altro modo a Dio Padre, come avviene in altri esempi di

³⁸⁷ PAUL 2004, p. 9.

³⁸⁸ Per la lista completa vedi PAUL 2004, p. 9.

Apocalisse miniata³⁸⁹. In questo modo, una scena narrativa si trasforma in immagine devozionale, in un *Andachtsbild*.

Abbiamo già accennato al fatto che le rappresentazioni trecentesche venete della Madonna dell'Umiltà, a differenza di altre tradizioni locali, mantengono il proprio legame originario con la scena dell'Apocalisse. Ciononostante, la Madonna dell'Umiltà comincia a svilupparsi anche come iconografia autonoma, dalle caratteristiche formali riconducibili a un tipo specifico e svincolato dalla sua elaborazione iniziale. D'altra parte, nel Veneto del Cinquecento continuano a essere rappresentate, benché raramente, scene narrative di soggetto apocalittico basate sul 12° capitolo. Gli esempi più rilevanti comprendono il dipinto di Palma il Giovane per la Scuola Grande di San Giovanni Evangelista, facente parte della serie apocalittica, e un mosaico di Zuccati per la Basilica di San Marco³⁹⁰. Entrambe le raffigurazioni mostrano la Donna Apocalittica in piedi e il Bambino già affidato alle mani di Dio Padre; qui, è chiaro che qualsiasi legame figurativo con l'immagine devozionale mariana sopra descritta viene tralasciato.

3.1.7. Madonna dell'Umiltà e la dottrina dell'Immacolata Concezione

Sullo sviluppo e la diffusione dell'iconografia della Madonna come Donna Apocalittica nel Cinquecento ha avuto un notevole impatto la dottrina dell'Immacolata Concezione e le immagini prodotte nelle fasi centrali della sua definizione. Nonostante ciò, in molti studi storico-artistici dedicati alle rappresentazioni di Maria con i simboli apocalittici, il legame con la dottrina e quindi anche con i circoli francescani che ne sono stati promotori viene dato per scontato³⁹¹. La ricostruzione dell'elaborazione e diffusione di tale dottrina nel Cinquecento, in ottica sia teologica che sociale, permetterà di tracciare un quadro meno univoco.

Il culto dell'Immacolata concezione ha origini orientali; la prima festa dedicata alla Concezione di Sant'Anna, fissata il 9 dicembre, viene istituita in Oriente nell'VIII secolo. In

³⁸⁹ Esempi di Williamson: Apocalypse, Anglo-French, c. 1255-60 (New York, Morgan Library, MS M. 524, fol. 8v). Apocalypse and Commentary, English, thirteenth century (Lisbon, Museu Calouste Gulbenkian, MS L.A. 139, fol. 28v e 29); WILLIAMSON 2009, p. 37-41; vedi anche VARANELLI 2008, p. 77-79.

³⁹⁰ Per i dipinti di Palma il Giovane vedi: MASON RINALDI 1984, n. 573, p. 146-147. Per il mosaico di fratelli Zuccato vedi: MERKEL 1994, p. 132-136.

³⁹¹ Cfr. per esempio *Gemäldegalerie* 2010, p. 384; PAUL 2004.

Occidente, le prime testimonianze del culto si ritrovano a Napoli nel IX secolo, ma la prima festa in onore della Concezione di Maria viene celebrata in Inghilterra solo nel XII secolo³⁹². Le testimonianze del culto dell'Immacolata Concezione vanno rintracciate nel triplice ambito del calendario liturgico, della controversia teologica e dei documenti papali. Sebbene la festa ottenga fin da subito un vasto successo popolare, né i dibattiti teologici né le bolle papali riescono a risolvere la contraddizione teologica che sta alla base della dottrina. Com'è noto, la famosa controversia tra maculisti e immaculisti, durata per diversi secoli e ufficialmente risolta solo nel 1854, quando papa Pio IX include l'Immacolata Concezione tra i dogmi della Chiesa, si svolge intorno al momento esatto della liberazione di Maria Vergine dal peccato originale – durante o dopo il suo concepimento³⁹³. Va sottolineato che la disputa teologica non riguarda la l'essenzone o meno della Maria Vergine dal peccato originale, universalmente riconosciuta fin dai tempi patristici, ma il momento esatto dell'essenzone³⁹⁴. I gruppi coinvolti nel modo più attivo nella discussione sono costituiti dai domenicani, che difendono la teoria della santificazione di Maria Vergine dopo il suo concepimento, inizialmente avanzata da Tommaso D'Aquino, e i francescani, che promuovono la dottrina dell'Immacolata Concezione. Va ad ogni modo ricordato che la contrapposizione tra domenicani e francescani non è così netta, tanto che alcuni domenicani, tra cui, per citare il più noto, Ambrosius Catharinus, si esprimono in favore della dottrina dell'Immacolata³⁹⁵; è quindi semplicistico ravvisare nei due ordini dei blocchi monolitici contrapposti l'uno all'altro sulla questione della Concezione della Vergine.

Snodi centrali nello sviluppo della controversia sono due bolle del papa francescano Sisto IV, la prima delle quali (1476) approva l'ufficio liturgico di Leonardo di Nogarolis, nel cui testo Maria è definita senza esitazione Immaculata Virgo. La seconda bolla, del 1481, condanna l'affermazione che ritiene eretica l'opinione favorevole all'Immacolata concezione³⁹⁶. Obiettivo del papa non è tanto quello di condannare l'opinione contraria all'Immacolata, quanto di vietare

³⁹² MARANESI 2009, p. 844; per lo sviluppo del dogma dell'Immacolata concezione vedi anche DE FIORES 2005.

³⁹³ MARANESI 2009.

³⁹⁴ SEYBOLD 1994, p. 520-521

³⁹⁵ DELIUS 1963, p. 237.

³⁹⁶ MARANESI 2009, p. 869-870.

la discussione fra i due gruppi e le conseguenti mutue accuse di eresia³⁹⁷. Il Concilio di Trento nel 1546 conferma la disposizione di Sisto IV e non ravvisa in Maria il peccato originale, senza però giungere a una presa di posizione definitiva³⁹⁸.

Una delle prime immagini di Maria con attributi apocalittici direttamente associata all'Immacolata Concezione risale alla fine del Duecento³⁹⁹. Grande impulso alla diffusione dell'immagine di Maria vestita di Sole come Vergine Immacolata viene dato dalle bolle di Papa Sisto IV. L'associazione con la dottrina dell'Immacolata si basa sul significato simbolico della luna e delle dodici stelle, che implica la vittoria di Maria Vergine sul peccato originale⁴⁰⁰.

Considerate da una parte la complessità della questione e la sottigliezza dell'argomentazione teologica del dibattito, dall'altra la fluidità e dinamicità dell'iconografia mariana, sarebbe fuorviante legare in modo netto l'una o l'altra iconografia di Maria Vergine a una specifica posizione nella controversia. Il tipo mariano dell'Immacolata, rappresentando una sorta di "traduzione in immagine" di un concetto teologico e non di un evento, non si canonizza fino almeno all'inizio del Seicento, quando la raffigurazione di Maria con attributi apocalittici diventa l'immagine iconica della dottrina⁴⁰¹. Levi d'Ancona, autrice di una monografia fondamentale sull'iconografia dell'Immacolata, ammette in più punti del testo che in molti casi è difficile dire se l'immagine raffiguri o meno l'Immacolata Concezione, perché gli immaculisti si sono serviti di un'iconografia già esistente⁴⁰². In altre parole, si può dire che prima del Seicento non esiste un'iconografia canonica dell'Immacolata; quindi, benché l'iconografia apocalittica della Madonna alluda, tra le altre cose, alla vittoria sul peccato originale, il suo legame con la dottrina dell'Immacolata Concezione almeno prima dell'inizio del Seicento non va dato per scontato.

³⁹⁷ MARANESI 2009.

³⁹⁸ SEYBOLD 1994, p. 522.

³⁹⁹ D'ANCONA 1957, p. 24f

⁴⁰⁰ Per i particolari vedi Paul 2004, p. 22f; RINGBOM 1962, p. 326-330

⁴⁰¹ Vedi D'ANCONA 1957, p. 15; PAUL 2004, p. 24.

⁴⁰² D'ANCONA 1957, p. 27, 33.

Ecco allora che il legame tra la Madonna con i segni apocalittici e la dottrina dell'Immacolata nella maggior parte dei casi deve necessariamente essere esplicitato dal contesto figurativo, testuale o devozionale. Molte immagini possono essere ricondotte con certezza alla dottrina soltanto grazie al contesto in cui si trovano: in base al testo che le accompagna, come nel caso del manoscritto fiammingo *Rothschild Canticles*, oppure in base alle immagini che le affiancano, come nel caso della *Madonna dell'Umiltà* dell'ignoto maestro veneziano alla National Gallery di Londra; ancora, in base al contesto francescano della committenza, come avviene nel caso dell'*Assunta* di Tiziano ai Frari⁴⁰³.

L'assenza di un legame stringente tra iconografia e posizione teologica si manifesta anche nel fatto che entrambe le fazioni ricorrono alla medesima iconografia di Maria in veste di Donna Apocalittica. L'utilizzo dello stesso repertorio iconografico da parte di domenicani e francescani testimonia la possibilità di adattare le immagini canoniche ai propri scopi teologici⁴⁰⁴. La *Madonna dell'Umiltà* è un esempio illuminante in tal senso: esso da conto del fatto che l'iconografia della Madonna con gli attributi apocalittici non è considerata appannaggio esclusivo di chi sostiene la dottrina dell'Immacolata concezione. Al contrario di quanto afferma Varanelli, la *Madonna dell'Umiltà* non è legata esclusivamente ad ambiti in cui dominano le correnti francescane⁴⁰⁵. Almeno quattro rappresentazioni trecentesche italiane della *Madonna dell'Umiltà* con i simboli apocalittici sono frutto di committenza domenicana: la *Madonna dell'Umiltà* di Fra Paolo da Modena (1374, Galleria Estense, Modena), la *Madonna dell'Umiltà* del Maestro delle Tempere Francescane (1350 ca., già nella chiesa di San Domenico Maggiore, ora Museo di Capodimonte, Napoli) e le due rappresentazioni della *Madonna dell'Umiltà* di Lorenzo Veneziano (*Madonna del Rosario*, 1359, Chiesa di Sant'Anastasia, Verona, *Madonna delle Stelle*,

⁴⁰³ D'ANCONA 1957, p. 24, 27; GOFFEN 1986. Mentre lo sviluppo dell'iconografia dell'Assunzione è strettamente legato alla diffusione della dottrina dell'Immacolata, in quanto solo l'esonazione dal peccato originale rende possibile l'assunzione corporea al cielo, neanche in questo caso la raffigurazione dell'Assunzione della Vergine va legata esclusivamente all'ambiente francescano. Basti ricordare le icone italo-bizantine cinquecentesche, dove Maria è raffigurata assunta con il corpo in cielo, anche se nella confessione ortodossa la dottrina dell'Immacolata non è stata mai accettata.

⁴⁰⁴ Per esempio, l'Incoronazione della Vergine è stata usata sia dai francescani come illustrazione alla dottrina dell'Immacolata sia dai domenicani per illustrare la teoria della santificazione (D'ANCONA 1957, p. 28-32)

⁴⁰⁵ VARANELLI 2008, p. 77

1360-1366 ca., Chiesa di Santa Corona, Vicenza). Non ci interessa qui tracciare la statistica delle committenze della *Madonna dell'Umiltà*, ma ci sembra tuttavia di primaria importanza indicare la duttilità delle raffigurazioni della Madonna con i simboli astronomici, che implica la necessità di un concreto contesto figurativo, teologico e storico che ne giustifichi una lettura univoca sotto il profilo dottrinale.

Inoltre, per il contesto veneto è importante ricordare che la festa dell'Immacolata Concezione non è tra le più importanti, perché “non est in Memoriale antiquo”, come è precisato nel Cerimoniale di San Marco⁴⁰⁶. I veneziani hanno perciò scarsa considerazione di questa festività, il che crea un ulteriore ostacolo alla connotazione univoca dell'iconografia apocalittica della Madonna in senso immaculista.

3.1.8. Antiche immagini, nuovo valore

Come abbiamo già accennato, le immagini della *Madonna dell'Umiltà* nel Cinquecento acquistano un nuovo valore. Rinnovata dal punto di vista stilistico e formale, l'iconografia comincia a godere di nuova fama anche nelle sue rappresentazioni più antiche, come le due Madonne di Lorenzo Veneziano. Le immagini della Madonna dell'Umiltà formano una parte considerevole della produzione trecentesca di Lorenzo Veneziano. Probabilmente è proprio Lorenzo a introdurre il tema iconografico della Madonna Umile in ambito veneto. Al pittore sono attribuite almeno quattro rappresentazioni del soggetto, incluse la *Madonna dell'Umiltà e Crocifissione* della Courtauld Art Gallery di Londra, la *Madonna del Rosario* della chiesa di Sant'Anastasia a Verona, la *Madonna delle Stelle* nella chiesa di Santa Corona a Vicenza, la *Madonna dell'Umiltà*, ora nella chiesa di Santa Maria Maggiore a Trieste e la *Madonna dell'Umiltà fra San Marco e San Giovanni Battista* della National Gallery di Londra⁴⁰⁷. La *Madonna del Rosario* di Sant'Anastasia (fig. 64) e la *Madonna delle Stelle* di Santa Corona (fig. 65) sono state rivalutate proprio in virtù delle successive modificazioni del tipo iconografico che rappresentano.

⁴⁰⁶ SAMERSKI 2013, p. 20-21.

⁴⁰⁷ GUARNIERI 2006, nn. 6, 11, 12, 21, 37; vedi i saggi GUARNIERI 2011; RINGONI 2011 e AVAGNINA 2011.

Entrambe le immagini della Madonna dell'Umiltà citate sono frutto di committenza domenicana⁴⁰⁸. È stato ipotizzato anche che la presenza del pittore a Vicenza sia mediata proprio dai domenicani di Verona⁴⁰⁹. Sulla base del confronto stilistico con il dipinto di Sant'Anastasia, la pala di Santa Corona si ritiene successiva (1359) e si data all'inizio degli anni Settanta del Trecento. All'inizio del Cinquecento il dipinto subisce una riqualificazione iconografica, messa in opera da Marcello Fogolino. L'iconografia classica trecentesca della Madonna dell'Umiltà, rappresentante la Vergine con i tradizionali attributi astronomici desunti dall'Apocalisse, viene trasformata nell'iconografia della Regina Coeli. Il dipinto modificato viene commissionato come pala per il nuovo altare della confraternita della Misericordia⁴¹⁰. Nella chiesa domenicana una Compagnia della Beata Vergine esiste almeno dal 1279, ma nel 1493 essa viene rifondata e intitolata alla Vergine della Misericordia: a ciò si deve anche l'esigenza di costruire un nuovo altare.

La trasformazione del dipinto originario avviene attraverso aggiunte nelle parti superiore e inferiore, che lo rendono una pala dal nuovo formato verticale. A causa delle aggiunte, la parte marginale del quadro viene ridipinta, mentre il nucleo centrale rimane intatto. La Madonna dell'Umiltà, precedentemente seduta a terra, accompagnata dai simboli apocalittici e allattante, tutti tratti tipici di questo tipo iconografico, nella nuova versione della pala si ritrova proiettata nel cielo e circondata dalla gloria degli angeli, le quali figure coprono la dimensione terrestre della vecchia icona. Due angeli sono raffigurati nell'atto dell'incoronazione della Vergine. L'apparizione avviene sopra la città di Vicenza, che costituisce l'aggiunta inferiore. Sopra la Vergine appare la colomba dello Spirito Santo, che manifesta l'ipostasi divina del Figlio, allattato dalla Madre.

Le immagini canoniche della Madonna dell'Umiltà con i simboli dell'Apocalisse incorporano il paradosso semantico del suo essere terrestre e celeste insieme. Già Meiss definiva "principle of polarity in christian thought" la combinazione dell'umiltà terrestre espressa dalla posizione di Maria, seduta a terra, con i simboli celesti dell'Apocalisse⁴¹¹. L'unione delle due

⁴⁰⁸ RIGONI 2011, p. 42; GUARNIERI 2005, p. 67-68.

⁴⁰⁹ RIGONI 2011, p. 42.

⁴¹⁰ AVAGNINA 2011, p. 52.

⁴¹¹ MEISS 1936, p. 462.

nature della Vergine è un topos anche nei sermoni mariani medievali, coevi alla diffusione di questo tipo iconografico. Nei *Sermones de Beata Vergine* il vescovo vicentino Bartolomeo da Breganze loda l'umiltà della Santa Vergine in quanto "principum, medium et postremum, fundamentum, aula, culmen e tectum" dell'incarnazione e quindi la sua maternità, mentre in un altro sermone descrive la manifestazione della sua forza soprannaturale proprio attraverso l'identificazione con la Donna del Sole: "in Apocalypsi per mulierem que hodie amicta fuit sole, corpore silicet glorificato, et lunam [...] sub pedibus habuit quia divina potentia conculcavit"⁴¹². È proprio questa implicazione teologica e iconografica di entrambe le nature della Vergine – umile terrestre e regina celeste – che rende possibile la sua trasformazione da *Madre dell'Umiltà* a *Regina Coeli*.

Cercando di ricostruire i modi dell'utilizzo devozionale delle immagini della Madonna umile, a partire dall'iconografia specifica e dai contesti della committenza, Williamson propone due principali impieghi devozionali – quello domestico, che si applica alle immagini di formato più piccolo, dove di solito mancano i segni apocalittici, e quello pubblico con gli attributi desunti dall'Apocalisse, che ha maggiori connotazioni salvifiche, profetiche e ieratiche⁴¹³. Questo doppio ambito devozionale è riscontrabile anche nelle due Madonne dell'Umiltà di Lorenzo Veneziano da noi prese in considerazione.

Nelle modifiche cui la Madonna di Santa Corona è sottoposta, Maria è raffigurata come un'apparizione sopra la città di Vicenza. Così il ruolo della Madre misericordiosa, *Virgo mediatrix*, viene visibilmente esteso all'intera città di Vicenza. La funzione dell'intercessione privata della Madonna dell'Umiltà, illustrata dettagliatamente da Williamson, prende ora una dimensione pubblica e civica; d'altra parte, proprio il fatto che Marcello Fogolino lavori su questa immagine antica e non ne crei una *ex novo* per il nuovo altare, testimonia che essa ha già assunto in precedenza lo status di oggetto di culto cittadino⁴¹⁴. Ora questa funzione viene ribadita secondo nuove forme, in conformità con le nuove tendenze iconografiche.

⁴¹²Cit. in. RIGONI 2011, p. 44.

⁴¹³ WILLIAMSON 2009, p.129.

⁴¹⁴ RIGONI 2011, p. 43.

Le modifiche impresse alla *Madonna del Rosario* di Sant'Anastasia sono dovute anch'esse al culto di questa immagine, che cresce incentivato dalla battaglia di Lepanto del 1571. Il conte Gerolamo Giusti, governatore della Compagnia del Rosario, invocando il suo spostamento nella nuova cappella, la definisce come "la palla della B.V., per essere di buona mano, ed in molta devozione"⁴¹⁵. La Pala del Rosario viene modificata da Alessandro Turchi, che dipinge due tele con angeli tra cui viene incardinata (fig. 66)⁴¹⁶. La trasformazione segue lo stesso schema delle modifiche della *Madonna delle Stelle*: l'immagine della Madonna, seduta a terra, si proietta in cielo e il complesso figurativo diventa nell'insieme un'apparizione della Madonna incoronata dagli angeli.

La vittoria di Lepanto viene attribuita all'intercessione della Vergine, specialmente attraverso la preghiera del Rosario, da Papa Pio V, che istituisce il 7 ottobre la Festa della Madonna della Vittoria. Il suo successore Gregorio XIII, istituendo nel 1573 la Festa del Rosario nella la prima domenica di ottobre, rafforza questa convinzione⁴¹⁷. Come a Venezia, dove nel 1575 si istituisce una Scuola del Rosario e più tardi nella chiesa di Ss. Giovanni e Paolo si erige una cappella commemorativa della vittoria di Lepanto, così anche a Verona la Scuola del Rosario ottiene nel 1585 il permesso di costruire una nuova cappella e di trasportarvi la pala della Madonna. È probabilmente in questo periodo che la pala acquisisce il suo titolo odierno di *Madonna del Rosario*. La trasformazione della pala laurenziana per mano di Alessandro Turchi avviene trent'anni dopo la vittoria di Lepanto e l'istituzione del culto della Madonna del Rosario e quindi dopo l'esecuzione della *Madonna con il Bambino adorata dai ss. Marco e Luca* di Tintoretto. Ai fini della nostra argomentazione, è tuttavia importante non tanto individuare dei modelli concreti di iconografia mariana per il dipinto di Tintoretto, quanto evidenziare l'esistenza di un sistema di ricezione delle antiche immagini di Maria con attributi apocalittici, entro il quale ha preso corpo l'invenzione iconografica di Tintoretto. Sia nel caso della pala di Santa Corona, sia in quello della pala di Sant'Anastasia, si segue lo stesso schema di adattamento: una pala

⁴¹⁵ PIETROPOLI 2011, p. 101.

⁴¹⁶ Verona 1999, p. 233.

⁴¹⁷ FENLON 2014, p. 74; CAMARA 2002, p. 108.

raffigurante una Madonna con Bambino diventa l'apparizione di Maria Vergine in cielo, rappresentata in veste di *Regina Coeli* grazie all'aggiunta dell'incoronazione angelica.

Bisogna notare che l'atto dell'incoronazione da parte degli angeli fa parte dell'iconografia originale della Madonna dell'Umiltà, così come rappresentata nell'affresco di Simone Martini, dove nel pennacchio sinistro un angelo tiene la corona in mano; esso non è pervenuto fino ai nostri giorni, ma è visibile sui disegni dell'Ottocento⁴¹⁸. Lo stesso dettaglio iconografico è presente sulla Madonna Umile del Trittico di Bartolomeo Vivarini. La corona della *Regina Coeli* dell'immagine vicentina dunque non può essere considerata una pura invenzione di Marcello Fogolino. Essa deve essere stata suggerita dagli angeli dello strato laurenziano, raffigurati intorno alla Vergine con le braccia stese verso il nimbo con le stelle⁴¹⁹. Anche l'Orbetto, dipingendo gli angeli che adorano e incoronano la Madonna, sviluppa un elemento che tradizionalmente fa parte dell'iconografia della Madonna dell'Umiltà.

Le modifiche apportate sulle antiche icone della Madonna ristrutturano la gerarchia dei significati tradizionale. Se nelle immagini trecentesche la dimensione terrena di Maria si trova in equilibrio con quella celeste, ora l'accento si sposta su quella celeste e trionfante. In ambito veneto, l'esaltazione dell'immagine di Madonna come Regina del Cielo va fatta rimontare, sotto il profilo politico e ideologico, alla crescente importanza del legame di Maria con la città lagunare, dovuta all'incremento del mito di Venezia nel Cinquecento. Il rivolgersi alle vecchie immagini di culto in questo contesto rientra nella tendenza generale a glorificare e attualizzare il passato, ampiamente sfruttata dalla Repubblica, per esempio, nei rituali autocelebrativi⁴²⁰.

La trasformazione delle due immagini mariane va valutata alla luce della tendenza a sostituire vecchie immagini di culto con nuove opere d'arte, teorizzata per primo da Hans Belting. Belting porta svariati esempi in cui le vecchie immagini sacre vengono sostituite da un dipinto nuovo oppure messe in scena in modo che il confine tra vecchio e nuovo sia ben visibile. Sulla base dell'esplicita divergenza formale tra due tipi di immagini, Belting ipotizza una definitiva separazione dell'arte nuova (*Zeitalter der Kunst*) dal vecchio culto delle immagini sacre (*Zeitalter*

⁴¹⁸ WILLIAMSON 2009, p. 31.

⁴¹⁹ Vedi la ricostruzione radiografica del dipinto trecentesco in *Vicenza* 2011, p. 117

⁴²⁰ CASINI 1996, p. 40-41.

des Bildes). Georg Henkel e in seguito anche Leuschner hanno contestato la linearità evolutiva che teorizza Belting, opponendole un'oscillazione tra due poli⁴²¹. Gli esempi da noi raccolti contraddicono ulteriormente la concezione massimalista di Belting. La *Madonna* di Santa Corona, ridipinta in parte da Fogolino, rivela proprio la volontà di integrare l'arte vecchia in quella nuova, fino all'eliminazione del confine visibile tra l'una e l'altra. I pittori e i loro committenti, sfruttando il culto delle sacre immagini, cercano di trovare una nuova forma di crasi che, invece di esacerbare il contrasto, vuole risolverlo mediante diverse soluzioni formali.

La *Madonna con il Bambino, adorata dai ss. Marco e Luca* presenta diversi rinvii impliciti ed espliciti alla Madonna dell'Umiltà. In primo luogo, il contesto veronese della committenza suggerisce la particolare vicinanza ai luoghi del culto delle vecchie immagini della Madonna dell'Umiltà. Sia i committenti che i fedeli percepiscono il nuovo dipinto di Tintoretto nel contesto del rinnovato culto delle antiche rappresentazioni della Madre umile. Le precise riprese di elementi dell'iconografia apocalittica – la mezzaluna, che sorregge Maria, e la corona con le dodici stelle, portata dagli angeli – nutrono la percezione che la Madonna tintoretiana sia una cosciente reinterpretazione dell'immagine arcaica nello stile nuovo.

3.1.9. Costruzione della visione

Nel dipinto di Berlino, Tintoretto crea una formula assolutamente nuova di incorporazione della vecchia iconografia. Come abbiamo già detto, a differenza degli altri dipinti del genere, Tintoretto evita di porre un chiaro confine spaziale tra il piano della Madonna e quello dei santi evangelisti, solitamente demarcato con una striscia di nuvole. L'immagine della Madonna non può in questo caso essere considerata un'apparizione agli occhi dei santi, perché san Marco e san Luca condividono il suo stesso spazio celeste. Tuttavia, se messo a confronto con l'evoluzione formale cui è soggetta l'iconografia della *sacra conversazione* nel corso del Cinquecento, il dipinto di Tintoretto si distingue perché rappresenta solo la dimensione sovranaturale. La *Madonna con il Bambino, adorata dai ss. Marco e Luca* è costruita come una *sacra conversazione* trasportata in cielo e privata della dimensione terrestre, al contrario della *Madonna col Bambino in gloria contemplata dai ss. Cosma e Damiano*, dove i due santi medici si

⁴²¹ BELTING 1990; HENKEL 2004.

trovano evidentemente sulla terra e la Madonna appare loro in cielo. Il dipinto di Tintoretto con santi Marco e Luca raffigura solo l'apertura del cielo con la divina visione, a differenza dei modelli precedenti, tra cui esemplare è la rappresentazione della *Santa Cecilia* di Raffaello, dove i santi contemplan gli angeli che appaiono nei cieli⁴²².

La soluzione adottata da Tintoretto nella pala di Berlino si può inserire nella serie di innovazioni sperimentali del linguaggio pittorico connotante la fine del secolo. El Greco nella *Visione di san Francesco* rappresenta solo le figure che sperimentano la visione, eliminando l'oggetto dell'apparizione stessa⁴²³. In questo modo la visione, riservata allo sguardo spirituale, deve essere evocata dallo spettatore. Tintoretto va nella direzione opposta, eliminando il livello dei *vivi*, e rappresentando solo quello dell'apparizione. In questo contesto, le nuvole fungono da elemento discriminante, che segna l'appartenenza o meno di tutto ciò che viene rappresentato a livello ultraterreno. Come ricorda Stoichita, le nuvole, ovvero la parte visibile del cielo, nella Sacra Scrittura sono uno strumento di rivelazione della Gloria divina. Un elemento naturale e visibile, ma al tempo stesso appartenente alla sfera celeste come le nuvole, svolge un ruolo di mediazione, che consente allo spettatore di sperimentare con i sensi l'invisibile Gloria divina. Come di norma, anche nel dipinto tintoretiano la visione è demarcata dalle nuvole in basso e dalla luce divina in alto⁴²⁴.

Davanti all'inconsueta soluzione iconografica di Tintoretto, la dimensione terrestre sembra essere riservata allo spettatore devoto. Abituato a identificarsi con i santi viventi, che contemplan la visione del mondo invisibile, lo spettatore si ritrova dinanzi a una scena sovranaturale tout court, ed è quindi in qualche modo costretto a proiettare su se stesso la funzione del contemplante. È proprio lo spettatore, quindi, che stando in terra davanti alla pala tintoretiana, sperimenta direttamente la visione di Maria Vergine con i due evangelisti.

La questione della rappresentazione dell'invisibile è centrale per i pittori che si misurano con opere di soggetto religioso. L'arte sacra si fonda su un nucleo paradossale: da una parte, il divieto biblico di rappresentare Dio, che nessuno ha mai visto; dall'altra, l'idea, da sant'Agostino

⁴²² STOICHITA 1995, p. 15-16.

⁴²³ STOICHITA 1995, p. 82.

⁴²⁴ STOICHITA 1995, p. 84-89.

in poi, che le immagini siano un medium che guida *per visibilia ad invisibilia*, concetto che acquisisce una rinnovata importanza dopo il Concilio di Trento, durante il quale si riafferma la dottrina dei padri della chiesa sul rapporto tra rappresentazione e rappresentato come tipo e prototipo⁴²⁵. L'arte post-tridentina si connota per l'invenzione di nuovi modi di rappresentare l'invisibile. Come ha mostrato Stoichita, per raffigurare una visione i pittori spesso si rivolgono alla citazione di un vecchio dipinto, come nel caso di Juan Ribalta che esegue la visione della Trinità riproducendo quasi letteralmente l'incisione di Dürer (Juan Ribalta, *Visione di san Bruno*, 1621-22 ca., Museo de Bellas Artes, Castellón; Albrecht Dürer, *Adorazione della Santissima Trinità*, 1511, Kunsthistorisches Museum, Vienna). Inoltre, secondo la testimonianza dei santi, l'apparizione divina avviene nella forma del dipinto⁴²⁶. La citazione di un dipinto autorevole dota la visione rappresentata di autenticità, una caratteristica che l'epoca successiva al Concilio esige dall'arte⁴²⁷. Diversamente da quanto sostiene Belting, per il quale la raffigurazione del soggetto divino nella forma di visione porterebbe automaticamente in primo piano la sua "bellezza" (estetica) e quindi sopprimerebbe la sua funzione di immagine del sacro prototipo, l'arte del Cinquecento cerca con i suoi metodi di ristabilire proprio il rapporto dell'immagine con il sacro prototipo, dottrina centrale della venerazione delle immagini durante il Concilio di Trento⁴²⁸. Per i trattati del tempo, come abbiamo già visto in quello di Molanus, l'arte sacra antica offre esempi di immagini ortodosse dal punto di vista formale, arricchite dalla loro valenza di oggetto di culto. Le immagini antiche delle Madonne hanno un ruolo particolare nella trattatistica post-tridentina; Molanus per illustrare le regole della rappresentazione dei temi religiosi cita proprio le immagini antiche di Maria con il Bambino⁴²⁹. L'esplicito richiamo al modello della Madonna dell'Umiltà ha quindi la funzione non solo di garantire l'ortodossia della rappresentazione, ma anche, "incorporando" in un certo senso la vecchia immagine nel nuovo dipinto, di ricreare per lo spettatore i termini del rapporto fra tipo e prototipo, avviando il tradizionale meccanismo della

⁴²⁵ KRÜGER 2001, p. 11-26.

⁴²⁶ Teresa d'Avila testimonia, che sperimentando la visione di Cristo le "sembrava di guardare il dipinto, ma il dipinto molto diverso da quei terrestri, anche dai migliori". Teresa d'Avila, *Libro de Vida*, 28, 3-7, cit. in STOICHITA 1995, p. 45.

⁴²⁷ STOICHITA 1995, p. 25.

⁴²⁸ BELTING, 1990, p. 544.

⁴²⁹ MOLANUS 1996, v.I, p. 244.

visione spirituale per cui il riguardante, contemplando l'immagine, diventa capace di vedere il prototipo⁴³⁰.

L'interpretazione della pala tintoretiana come visione si conferma anche se si considera la costruzione tematica della raffigurazione. Nel testo biblico, infatti, tutte e tre le figure rappresentate da Tintoretto fanno parte della narrazione apocalittica. I simboli degli evangelisti provengono inizialmente dalla visione profetica di Ezechiele ("Quanto alle loro fattezze, ognuno dei quattro aveva fattezze d'uomo; poi fattezze di leone a destra, fattezze di toro a sinistra e, ognuno dei quattro, fattezze d'aquila"⁴³¹) e vengono poi ripresi nell'Apocalisse di Giovanni ("Il primo vivente era simile a un leone, il secondo essere vivente aveva l'aspetto di un vitello, il terzo vivente aveva l'aspetto d'uomo, il quarto vivente era simile a un'aquila mentre vola"⁴³²)⁴³³. La Madonna raffigurata sopra la mezzaluna è spesso rappresentata in opere che hanno per tema la visione di Giovanni Evangelista, come nella famosa tavola di Hieronymus Bosch della Gemäldegalerie di Berlino (1498). I due evangelisti, raffigurati con gli esseri viventi in adorazione della Madonna come Donna del Sole, attraverso l'esplicito rimando alle profezie apocalittiche creano insieme l'immagine della visione profetica.

3.1.10. *Lectio divina* visuale

Considerata la collocazione in cielo degli evangelisti, la loro contemplazione della Madonna può essere interpretata come sensibile: "reale" e non spirituale. Grazie alla verità della salvezza che hanno conosciuto e comunicato nel Vangelo, essi stessi sono stati salvati e hanno trasceso la realtà corporea per finire nella gloria di quella divina. Il dipinto apocalittico sembra rappresentare in modo chiaro le finalità della *lectio divina*, la pratica monastica medievale che prescrive di leggere la Scrittura, mediante la quale il devoto è capace di penetrare nel testo in modo mistico e stabilire il contatto con il suo vero Autore⁴³⁴. Il dipinto di Tintoretto rappresenta la *lectio divina* nella sua risoluzione per così dire *visiva*. Infatti, i santi evangelisti non leggono i libri che tengono in mano, ma il loro sguardo è rivolto alla Madonna. Il messaggio di Tintoretto e

⁴³⁰ HECHT 2014, p. 17-20; NAGEL, WOOD 2010, p. 29, 71-83.

⁴³¹ Ezechiele 1:10.

⁴³² Apocalisse 4:7.

⁴³³ Sul tetramorfo nel contesto esegetico vedi BEATRICE 1996.

⁴³⁴ ROBERTSON 2011, p. XI.

dei suoi committenti sembra chiaro: per penetrare nella Sacra Scrittura fino al punto di poter *vedere* la storia della Salvezza bisogna accompagnare la sua lettura o il suo ascolto con la contemplazione delle immagini sacre.

La *lectio divina* visuale, anch'essa una pratica monastica, promuove la lettura spirituale mediante la contemplazione delle immagini. Con la Riforma Cattolica, diventa una pratica diffusa, promossa per educare i fedeli: il decreto tridentino sull'arte sacra figurativa pone proprio il fine didattico delle immagini in primo piano, facendone strumenti per la diffusione della corretta dottrina⁴³⁵. Nelle rappresentazioni medievali della *lectio divina* visuale il soggetto è solitamente rappresentato in contemplazione di un'immagine reale. Così avviene per esempio in una miniatura del manoscritto *La sainte abbaye* del 1300 ca., dove la monaca medita davanti alle immagini dell'incoronazione della Vergine e della Trinità (fig. 67). La monaca è separata dalla dimensione cui appartengono le immagini da un confine materiale, che ella deve penetrare⁴³⁶. Tintoretto sembra sfruttare un meccanismo simile: il devoto, contemplando la pala berlinese, è chiamato a oltrepassare il confine del proprio mondo visibile, per attingere all'invisibile mondo della vita ultraterrena, dove sono già giunti i due santi. Da una parte, il prototipo sacro della Madonna dell'Umiltà, che il dipinto di Tintoretto fa suo, dall'altra le raffigurazioni della *lectio divina* visuale, con le sue immagini contemplative, suggeriscono allo spettatore il percorso esatto che deve compiere la sua visione spirituale. Mediante la lettura della scrittura e la contemplazione delle immagini arcaiche, la visione spirituale deve attraversare il confine del mondo terrestre per giungere al prototipo celeste, una missione che hanno già compiuto i santi evangelisti, i quali condividono ora la gloria della Madonna.

La pala d'altare berlinese diventa così una nuova immagine iconica dell'epoca post-tridentina. I meccanismi della ricezione cinquecentesca spingono lo spettatore a percepire il dipinto di Tintoretto come una visione. Nel primo capitolo è stato già dimostrato, sull'esempio di San Marco, che lo sfondo dorato dei mosaici viene recepito al tempo come il colore del cielo del paradiso. Tintoretto riprende questa convenzione simbolica medievale rinnovandola alla luce delle istanze naturalistiche moderne: lo sfondo dorato è sostituito dalle nuvole celesti, il che

⁴³⁵ Sulla *lectio divina* visuale vedi LARS 2002, in particolare p. 38-39.

⁴³⁶ LARS 2002, p. 38.

rende la visione raffigurata più *reale*. I rimandi iconografici all'immagine sacra della Madonna Umile attualizzano il meccanismo della contemplazione devozionale del sacro prototipo. Così Tintoretto riesce a concepire un nuovo modello post-tridentino della rappresentazione dell'invisibile, riappropriandosi di strumenti iconografici medievali insieme al loro significato teologico e adattandoli al linguaggio pittorico del tardo Cinquecento.

3.1.11. San Luca

La figura di san Luca costituisce un ulteriore richiamo alla Madonna dell'Umiltà nel dipinto di Berlino. La denominazione del tipo della Madonna umile risale più probabilmente al *Cantico di Maria* ossia al Magnificat, contenuto nel primo capitolo del Vangelo secondo Luca. È proprio in questo Cantico che Maria Vergine formula il potenziale salvifico dell'umiltà: “quia respexit humilitatem ancillae suae”; ella è l'umile ancella del Signore, che proprio per questo è stata da lui benedetta⁴³⁷. La Madonna di Tintoretto illustra quanto Maria dice di se stessa nel Cantico: la Vergine, che con umiltà ha assunto il compito materno affidatole da Dio, è diventata Regina Coeli e grazie a questo passaggio dalla terra al cielo può ora esercitare la funzione di intercessione per la salvezza di tutti i credenti.

Se l'ampio spettro di legami mariani dell'evangelista Luca giustifica la sua inclusione nel dipinto sotto il profilo teologico, il suo significato ideologico, evocato dalla contemporanea presenza del santo patrono di Venezia, rimane per ora sottotraccia. Data l'assenza di documenti che chiarifichino il contesto storico della committenza, l'ipotesi più convincente che si riesca a produrre non può che formularsi a partire, da un lato, da un confronto con altre opere venete precedenti, che mostrino la presenza degli stessi personaggi, dall'altro, dallo studio del culto dell'evangelista Luca nel Cinquecento.

Il modello che fa da precedente diretto per la *Madonna con il Bambino, adorata dai ss. Marco e Luca* – a quanto ci risulta, un unicum per l'arte veneta del XVI secolo – è il dipinto di Domenico Campagnola rappresentante la *Madonna con il Bambino in trono tra i santi Marco e Luca, i martiri Innocenti, santa Giustina battezzata da san Prosdocimo, i santi Antonio da Padova, Daniele, un monaco e due sante*, eseguito nel 1537 per la Sala del Consiglio di Padova (fig. 68). Il

⁴³⁷ Ital. “perché ha guardato l'umiltà della sua serva”: WILLIAMSON 2009, p.172.

dipinto dalla destinazione civica raffigura i santi protettori di Venezia e Padova e mette in scena diversi aspetti dei rapporti politici tra le due città⁴³⁸. Nel dipinto di Campagnola, così come in quello di Tintoretto, il 'veneziano' san Marco è raffigurato a destra della Madonna e occupa il posto d'onore, mentre san Luca è collocato a sinistra del trono e indica la città di Padova, affidandola a Maria.

Il culto di san Luca a Padova conosce un *revival* negli anni Sessanta del Cinquecento, dovuto al trasferimento dell'arca dell'evangelista durante la costruzione della nuova basilica. La *translatio* avviene il 15 marzo 1562, accompagnata da una solenne processione di dignitari ecclesiastici, abati della congregazione cassinese, comunità religiose della città, autorità politiche e numerosi fedeli⁴³⁹.

Sopra la tomba dell'evangelista, trasportata nel transetto sinistro della Basilica di Santa Giustina, si colloca l'icona della *Madonna Costantinopolitana*, un'immagine sacra attribuita alla mano dell'evangelista almeno dal 1486. Secondo la testimonianza del vescovo Piero Barozzi, la crescita del culto dell'icona mariana si deve alla sua prossimità all'arca del suo santo autore: "infatti è pure evidente che molte tavole, dipinte dalla sua mano [di san Luca] a più riprese, operano miracoli, tra le quali se la vostra fa qualcosa di più, ovvero presso di essa maggiormente agisce Dio, forse lo fa perché è collocata nello stesso tempio in cui si trova colui che la dipinse"⁴⁴⁰. Così l'associazione tra l'evangelista Luca e le antiche icone mariane trova nella basilica di Santa Giustina una sua conferma evidente, rinsaldata dalle testimonianze degli visitatori devoti. La riforma cattolica dà una nuova spinta al culto di san Luca come primo autore delle immagini della Madre di Dio. Il pennello di san Luca diventa un ulteriore argomento di controversia con il protestantesimo in favore della sacralità delle immagini, considerato che le prime furono eseguite dall'evangelista stesso⁴⁴¹. La presenza dell'evangelista Luca nella tela di Tintoretto non è solamente un richiamo implicito al culto delle antiche icone, ma è funzionale a garantire anche per quest'opera specifica lo statuto di immagine "autentica".

⁴³⁸ Padova 2000, p. 354.

⁴³⁹ TROLESE 2000, p. 128.

⁴⁴⁰ BACCI 2000, p. 405.

⁴⁴¹ BACCI 1998, p. 329- 420.

Il dipinto di Tintoretto, eseguito presumibilmente nel giro di dieci anni dalla *renovatio* del culto di san Luca, ne sfrutta il ricco repertorio di significati, sotto il profilo sia religioso che ideologico. La Madonna di Tintoretto, rappresentazione simbolica dello Stato, appare come protettrice di Venezia e Padova, allegoricamente rappresentate dagli evangelisti Marco e Luca. Attraverso il richiamo iconografico e semantico alle vecchie immagini di Maria Vergine, la Madonna tintoretiana eredita tutta la valenza tutrice e intercessoria dei suoi sacri modelli. Il particolare legame con Padova, manifestato dalla presenza dell'evangelista Luca, necessiterebbe ad ogni modo di ulteriori approfondimenti, possibili soltanto con la ricostruzione dei dati relativi alla committenza, probabilmente legata al contesto padovano.

Un parallelo iconografico del dipinto tintoretiano che mette in rilievo l'importanza della lettura della parola di Dio, si riscontra in un raro tipo di Maestà affrescato sull'abside centrale della Basilica di Aquileia (fig. 69)⁴⁴². La Madonna è qui raffigurata in mandorla, attorno a cui sono collocati i quattro esseri viventi. San Marco è raffigurato a destra della Madonna come primo testimone apostolico dell'Incarnazione. L'immagine della Madonna con i simboli dei quattro evangelisti sottolinea il legame tra l'incarnazione di Cristo e l'incarnazione della Parola⁴⁴³. Nel caso di Aquileia, è messo in evidenza soprattutto il vangelo di Marco, che secondo la leggenda predicò proprio in questa città. Tintoretto sfrutta la duplicità di significato dell'incarnazione di Cristo-Verbo, rappresentata dalla Madonna con Bambino, e la connotazione "locale" delle vicende agiografiche dei due evangelisti, grazie alle quali sono considerati protettori di Venezia e garanti della sua cristianizzazione.

Le connotazioni apocalittiche implicate nell'iconografia della *Madonna* di Berlino costituiscono il nucleo del suo significato politico. Da una parte, come dimostra Paul, la retorica apocalittica diventa attuale alla luce del conflitto militare contro i Turchi⁴⁴⁴. Dall'altra, l'alleanza con Padova ha un significato particolare per la Repubblica di Venezia. Nella Sala del Senato di Palazzo Ducale, infatti, il dipinto di Palma il Giovane *Allegoria della Resistenza della Repubblica di Venezia contro la lega di Cambrai* (1590ca.), secondo l'interpretazione di Wolters, mostra già

⁴⁴² Per ultimo sulla datazione degli affreschi nel 1031: SOBIECZKY 2004.

⁴⁴³ DALE 1994, p. 59.

⁴⁴⁴ PAUL 2004.

alla fine del secolo che la riconquista di Padova, raffigurata sullo sfondo dell'allegoria del Palma, gioca un ruolo decisivo nel riacquisto di forza politica da parte della Serenissima. La lealtà degli abitanti di Padova, alla quale secondo le fonti è dovuta la riconquista, svolge un ruolo importante nel mito di Venezia⁴⁴⁵. La riconquista di Padova è raffigurata anche sul soffitto della Sala del Maggior Consiglio: la vicenda è cruciale per la storia del Cinquecento, poiché porta alla Pace di Bologna, a partire dalla quale comincia un lungo periodo di pace per Venezia. Indipendentemente dalla data esatta di esecuzione del dipinto tintorettiano – prima o dopo la vittoria di Lepanto – esso può essere interpretato come un'allegoria della pace cristiana, dalla connotazione fortemente profetica, dovuta alla presenza di svariati rimandi all'Apocalisse; questi stessi rimandi, associati alle connotazioni ideologiche veicolate dalla presenza degli evangelisti Marco e Luca come protettori di Venezia e Padova, rendono la pala una sorta di profezia apocalittica, interpretabile come promessa di riconciliazione cristiana. L'evocazione dell'immagine arcaica della Madonna radica la riconciliazione futura in un passato profuso di aura sacrale, percepito come ideale stato paradisiaco della Chiesa.

Nonostante ciò, le possibili connessioni con Padova non hanno finora contribuito a chiarire il contesto di provenienza della pala di Berlino. Anche nel caso in cui sia stata commissionata per una cappella veronese, come afferma Olfers, si dovrebbe considerare il riferimento padovano del dipinto; il committente potrebbe avere avuto un legame biografico con Padova. In ogni caso, un'eventuale provenienza sia veronese che padovana è coerente con l'assenza del dipinto dalle guide artistiche veneziane del Cinquecento e non contraddice i fatti noti sulla sua acquisizione nel 1841. Saranno necessarie ulteriori ricerche per stabilire con certezza la committenza e il contesto di provenienza del dipinto, con le relative implicazioni iconologiche.

⁴⁴⁵ WOLTERS 1983, p. 210-211.

3.2. *Madonna con Bambino in gloria, con tutti i santi*

La pala a mosaico *Madonna con Bambino in gloria, con tutti i santi* (fig. 53)⁴⁴⁶ nella cappella Lando della chiesa di San Pietro di Castello a Venezia fu finita da Arminio Zuccato nel 1575, come testimonia l'iscrizione "ARMINIUS ZUCATO MDLXXV"⁴⁴⁷. Gaia Perniceni, che ha studiato il contesto dell'esecuzione del mosaico, ha dimostrato, però, su base documentaria che il mosaico era stato commissionato nel 1557 dai Procuratori de Citra a Francesco e Valerio Zuccato. I Procuratori de Citra seguivano a loro volta la volontà del vescovo Marco Lando, che aveva il diritto di giuspatronato della cappella e che nel suo testamento del 23 gennaio 1425 scrisse che "se la cappella avesse bisogno d'alcuna necessaria riparazione ne suoi offizi, et ornamento, sia il tutto fatto a spesa della Commissaria", e la "Commissaria" era stata affidata appunto ai Procuratori de Citra⁴⁴⁸. Nel contratto del 1557 è specificata l'iconografia della pala a mosaico, "nella quale vi sij dentro la rappresentazione di tutti i santi"⁴⁴⁹.

Inizialmente il mosaico doveva esser eseguito entro la festa di Ognissanti del 1558, come testimonia lo stesso contratto, ma i lavori – per motivi ignoti – erano stati sospesi. Il lavoro di posa delle tessere fu cominciato nel 1566, ma nel 1572, anno della morte di Francesco Zuccato, il mosaico era ancora all'inizio⁴⁵⁰. Il lavoro fu terminato nel 1575 da Arminio Zuccato, figlio di Valerio, a cui è stato affidato dopo la morte di Francesco. Perniceni attribuisce la fascia superiore del mosaico a Francesco e il resto ad Arminio; in ogni caso l'esecuzione – se non l'ideazione – della maggior parte della pala è di Arminio⁴⁵¹.

Il nome di Tintoretto non figura nei documenti relativi alla pala. Tuttavia, l'iconografia e la cifra stilistica del mosaico manifestano alcuni tratti caratteristici per le pale della bottega di Tintoretto. In primo luogo, come abbiamo già spiegato, Tintoretto ricevette i primi pagamenti

⁴⁴⁶ PALLUCCHINI, ROSSI 1982, p. 237.

⁴⁴⁷ Sull'architettura della Basilica vedi GUIDARELLI 2015.

⁴⁴⁸ PERNICENI 2002, p. 13-14; MERKEL 1996, p. 130. Vedi anche ZUCCHETTA, VERITÀ 2002, p. 813-815.

⁴⁴⁹ Contratto di commissione della pala a mosaico della cappella Lando, trascritto in PERNICENI 2002, p. 45.

⁴⁵⁰ PERNICENI 2002, p. 15.

⁴⁵¹ PERNICENI 2002, p. 15.

per i cartoni dei mosaici marciani nel 1568, quindi cominciò a collaborare all'impresa del restauro dei mosaici marciani proprio nella seconda metà degli anni Sessanta. La prima testimonianza di un contatto diretto con i fratelli Zuccato è documentata nel 1563, quando Tintoretto partecipò alla valutazione dei loro mosaici insieme agli altri pittori veneziani. La prima collaborazione artistica con i fratelli mosaicisti si data al 1571 ca., anno in cui Tintoretto ricevette il pagamento per i cartoni "per alcune figure" non meglio indicate⁴⁵².

La pala a mosaico della cappella Lando ha parecchi tratti iconografici e stilistici in comune con la produzione della bottega tintoretiana degli anni Sessanta. Come abbiamo già illustrato, negli anni Sessanta del Cinquecento Tintoretto produce pale d'altare dalla struttura verticale, con la visione divina in alto e i santi adoranti in basso.

La struttura della pala *Madonna con Bambino in gloria, con tutti i santi* è simile alle altre pale d'altare di Tintoretto già trattate. In questo caso, come nel dipinto *San Marziale* e in quello di Berlino, i santi apostoli sono collocati in cielo in adorazione dell'immagine della Madonna o dello Spirito santo. La divisione spaziale è più simile al dipinto con *San Marziale*, che avviene su tre livelli – la visione in alto e i santi distribuiti su due livelli. Nel caso della pala a mosaico il confine fra i tre livelli è chiaramente demarcato dalle fasce delle nuvole. L'appartenenza del livello superiore alla diversa dimensione celeste è sottolineata dal punto di vista costruttivo non solo dall'imponente fascia delle nuvole, ma anche dalla fila di teste dei cherubini.

Nel suo saggio sui mosaici veneziani cinquecenteschi, Ettore Merkel attribuisce il cartone senza dubbi a Tintoretto, menzionando la similitudine con *l'Assunta dei Gesuiti* e il *Giudizio Universale* della Madonna dell'Orto⁴⁵³. Un ulteriore confronto con il corpus di Tintoretto rivela che il mosaico ha un dettaglio chiave che rende più che probabile l'attribuzione a Tintoretto. La posizione dell'evangelista Marco, sempre nel posto d'onore a destra della Madonna (come anche nella tela *Paradiso* del Palazzo Ducale) con il leone ben visibile nell'angolo riproduce alla lettera la posizione di altre famose figure di Tintoretto, per prima quella di san Pietro nell'*Apparizione*

⁴⁵² PALLUCCHINI, ROSSI 1982, p. 237.

⁴⁵³ MERKEL 1996, n. 20, p. 130.

della croce a San Pietro⁴⁵⁴ della Madonna dell'Orto, anche lui seduto in basso, inchinato all'indietro per vedere meglio l'apparizione con il braccio destro appoggiato alla nuvola che sostiene la posizione del corpo, e il braccio sinistro che tiene il libro posto verticalmente sulle ginocchia. Una posizione simile, con qualche variazione, si riconosce nella figura di San Pietro del *San Marziale in gloria tra San Pietro e San Paolo*⁴⁵⁵ e in quella della principessa, sul dipinto con i santi Giorgio e Luigi⁴⁵⁶. La posizione, invece, della figura dell'evangelista Luca ricorre più volte nel corpus figurativo di Tintoretto, per esempio nella figura di san Giovanni sulla tela *Paradiso* del Palazzo Ducale⁴⁵⁷.

La particolare attenzione per la disposizione delle figure nello spazio è caratteristica del linguaggio pittorico di Jacopo Robusti e della sua bottega⁴⁵⁸. La composizione dei suoi dipinti consisteva in combinazioni di diverse figure, colte in posizioni dinamiche che interagiscono a vicenda. La pala musiva di San Pietro, contiene almeno una tipica posizione tintoretiana e si costruisce appunto sul sistema dell'interazione dei corpi collocati sulle nuvole, come più tardi avverrà nella grande tela del *Paradiso* per il Palazzo Ducale.

Il titolo *Paradiso*, attribuito alla pala musiva nel catalogo di Pallucchini e Rossi, potrebbe essere giustificato proprio attraverso la disposizione dei personaggi nel mosaico, simile a quella riscontrabile nel *Paradiso* del Palazzo Ducale⁴⁵⁹. Tuttavia, l'iconografia della pala a mosaico di Tintoretto non corrisponde a quella tipica del paradiso. La distinzione più importante tra la pala di San Pietro e l'iconografia tipica del paradiso riguarda il fatto che l'ultima prevede la rappresentazione dell'incoronazione della Vergine come scena centrale in alto, così come era raffigurata nell'affresco distrutto di Guariento a Palazzo Ducale e poi ripresa da Tintoretto⁴⁶⁰. Si credeva che l'incoronazione della Vergine, non menzionata nella Sacra Scrittura, fosse l'atto finale della sua assunzione al cielo⁴⁶¹. L'iconografia del paradiso celeste con la gerarchia dei santi

⁴⁵⁴ PALLUCCHINI, ROSSI 1982, n. 160.

⁴⁵⁵ PALLUCCHINI, ROSSI 1982, n. 133.

⁴⁵⁶ PALLUCCHINI, ROSSI 1982, n. 152.

⁴⁵⁷ PALLUCCHINI, ROSSI 1982, n. 465.

⁴⁵⁸ ECHOLS 2007, p. 28.

⁴⁵⁹ PALLUCCHINI, ROSSI 1982, p. 237.

⁴⁶⁰ HABERT 2006, p. 23-27.

⁴⁶¹ ECHOLS 1976, p. 27-33; GOFFEN 1986, p. 94-101.

in paradiso, che si è sviluppata in parte dall'iconografia dell'immagine di ognissanti e in parte dagli ultimi canti del poema dantesco, attribuisce un ruolo centrale al Cristo che incorona la Madonna⁴⁶².

La pala *Madonna con Bambino in gloria, con tutti i santi* sovrappone il modo di rappresentare l'apparizione della Madonna tipico del periodo post-tridentino con la vecchia iconografia dell'immagine di tutti i santi. Paragonando infatti la pala a mosaico con lo stesso affresco di Guariento o con *l'Incoronazione della Vergine* di Antonio Vivarini e Giovanni D'Alemagna (1444, chiesa di San Pantalon, Venezia) possiamo notare la corrispondenza della posizione privilegiata dei quattro evangelisti, la distribuzione gerarchica dei santi e la raffigurazione delle forze celesti intorno alle figure principali di Cristo e della Madonna⁴⁶³. Come nelle altre pale d'altare, dove la scena si colloca in cielo, così anche in questo caso i cori gotici delle pale medievali vengono sostituiti con le nuvole che creano l'effetto mimetico del paradiso collocato in cielo.

La pala *Madonna con Bambino in gloria, con tutti i santi* è un rarissimo caso di mosaico cinquecentesco che non sia eseguito per la basilica marciana. L'unico esempio noto paragonabile è rappresentato dal mosaico *San Vittore adorato da sacerdoti e canonici*, eseguito dai fratelli Zuccato per la chiesa di Santa Maria Nova nel 1559 e conservato nei depositi di San Marco⁴⁶⁴. Anche sulla base di due sole pale a mosaico si può avanzare l'ipotesi che sia stato proprio il "restauro" dei mosaici marciali a spingere i committenti a decorare i propri altari con una rappresentazione su un supporto tanto anacronistico. Per questo motivo, vista la domestichezza dello spettatore cinquecentesco sia con le rappresentazioni dei mosaici "finti" sui dipinti, sia con i mosaici marciali stessi, la pala della cappella Lando verrà percepita in stretta relazione con questi ultimi.

Inoltre, come abbiamo dimostrato nel primo capitolo sull'esempio del rifacimento dei mosaici marciali, anche gli esecutori del mosaico sentivano l'obbligo di un adattamento formale

⁴⁶² POESCHKE 1971, p. 381.

⁴⁶³ Sulla pala d'altare di San Pantalon vedi HOLGATE 2003.

⁴⁶⁴ PERNICENI 2002, p. 27; MERKEL 1996, n. 20, p. 134. Il cartone per il mosaico è attribuito da Merkel a Giulio Licinio.

imposto dal supporto medievale. La creazione di un mosaico prevedeva un legame con forma e iconografia arcaica, anche se essendo compiuta negli anni Settanta del Cinquecento non poteva ovviamente prescindere dal rapportarsi con le esigenze estetiche del periodo.

La pala a mosaico di San Pietro costituisce un riuscito intreccio tra due dimensioni figurative cronologicamente lontane. L'elaboratezza delle figure, la loro interazione dinamica, la verosimiglianza "naturalistica" del paradiso celeste convive con una struttura compositiva ed elementi stilistici molto tradizionali. Sopra la rappresentazione gerarchica dei santi, concepita in conformità con le pale tradizionali con tutti i santi, appare l'immagine della Madonna accompagnata in alto dalla figura del Padre Eterno con le braccia distese. Il gruppo della Maria con Bambino e Padre Eterno è prima di tutto direttamente legato a San Marco mediante lo sfondo dorato, che sulla pala si colloca proprio intorno alla Madonna. Come dimostrato nel capitolo 1.2, lo sfondo dorato è una tecnica interpretata ancora dalla critica cinquecentesca come elemento simbolico per la rappresentazione del paradiso "ideale", in contrasto con le coeve espressioni mimetiche. L'oro in quanto materiale più prezioso doveva ricreare, secondo l'idea di Nicholas Sanders e Alberto Pio, il paradiso celeste in modo allegorico.

Tutta la parte bassa della pala musiva nella cappella Lando, ripresa dalle rappresentazioni dell'Incoronazione di Maria, raffigura la Chiesa cristiana. I quattro evangelisti, autori del Nuovo Testamento su cui si fonda la Chiesa cattolica, insieme ai padri della Chiesa, che hanno stabilito la dottrina attraverso lo studio della Sacra Scrittura, e altri santi che con il proprio esempio traducono in atto le tesi dottrinali e le leggi di Cristo, costituiscono il fulcro del cristianesimo.

Il focus iconografico del mosaico è l'immagine della Madonna. La fila di nuvole visibile in alto, che divide il piano dei santi dal piano della Madonna con le teste dei cherubini che la circondano, demarca la visione celeste. La visione, seguendo la pratica figurativa individuata da Stoichita, viene raffigurata anche come apparizione di un'immagine antica. Nel caso della pala a mosaico di San Pietro, la Madonna con Bambino che appare in alto risulta una copia esatta del bassorilievo marmoreo della Madonna *Aniketos* a San Marco (fig. 70).

Esempi quattro- e cinquecenteschi dimostrano che l'apparizione della Madonna non di rado veniva rappresentata come una figura sacra all'interno del dipinto. A parte il caso più volte

già citato della *Madonna della Vallicella* di Rubens (1608), quando l'artista mette in scena un'immagine della Madonna arcaica all'interno di un nuovo contesto dell'apparizione, alcune altre rappresentazioni del genere sembrano altrettanto esemplari. Nell'*Incoronazione della Vergine* del Maestro della Natività Johnson (fig. 71; 1480ca.), probabilmente identificabile con Domenico di Zanobi, l'apparizione della Madonna in cielo è raffigurata in forma di un'icona miracolosa, sorretta dagli angeli, anche se tutti e due componenti raffigurazione appartengono alla mano dello stesso maestro⁴⁶⁵. Così si crea una distanza temporale fittizia grazie all'inserimento di un'immagine stilisticamente più arcaica (la figura della Madonna con il Bambino sullo sfondo dorato) in un contesto figurativo formalmente più moderno⁴⁶⁶. La produttività di tale paradigma figurativo dell'apparizione si conferma nell'esempio di *Angeli Adoranti la Madonna del Soccorso* di Santi di Tito (fig. 72), dipinto nel 1578 per l'omonimo santuario a Prato. Nel dipinto gli angeli adorano l'affresco quattrocentesco della Madonna, incorniciato nel nuovo contesto compositivo⁴⁶⁷. L'integrazione dell'icona *Aniketos* nella nuova rappresentazione fa parte della stessa prassi artistica.

L'icona di marmo della Madonna con Bambino è un'immagine di provenienza bizantina, eseguita intorno al 1285 e alla fine del Quattrocento posizionata nel portale sud di San Marco, dove si trova ancora⁴⁶⁸. Nel 1503 il portale è stato ricostruito per creare l'odierna cappella del Cardinale Battista Zen e l'icona marmorea è stata dotata dalla nuova cornice rinascimentale⁴⁶⁹. Prima della chiusura del portale sud per la creazione della cappella Zen, l'*Aniketos* era ben visibile a quelli che si avvicinavano alla chiesa sia dalla Piazzetta che dal bacino⁴⁷⁰. Inoltre, l'immagine di *Aniketos* affiancava la porta che portava dal portico nel battistero⁴⁷¹.

Il culto dell'*Aniketos* esisteva allora ancora prima della costruzione della cappella Zen nel 1503, quando il portale dove essa si collocava, era un vasto spazio aperto⁴⁷². Dopo il 1503 l'icona

⁴⁶⁵ LANDOLFI 1988, p. 248.

⁴⁶⁶ BERNACCHIONI 1992.

⁴⁶⁷ HOLMES 2013, p. 205-206.

⁴⁶⁸ Datazione di Henry Maguire: MAGUIRE 2010, p. 95. Per la collocazione cronologica più avanzata vedi DAVIS 2006.

⁴⁶⁹ MAGUIRE 2010, p. 98.

⁴⁷⁰ MAGUIRE 2010, p. 99.

⁴⁷¹ MAGUIRE 2010, p. 99

⁴⁷² MAGUIRE 2010, p. 99; sulla cappella Zen vedi JESTAZ 1986.

era diventata meno accessibile e all'inizio del Settecento ha ceduto definitivamente il posto alla *Nicopeia*⁴⁷³. L'icona marmorea marciara rappresenta un raro tipo di Madonna, dove il Bambino non è nella solita posizione seduta, ma sta in piedi. Il primo esempio di questo tipo è riscontrabile nell'icona della Vergine *Blachernitissa* del Monte Sinai. La posizione del Bambino coincide quasi completamente con la figura marmorea di Cristo dell'*Aniketos*. Anche sulla pala a mosaico il Bambino è raffigurato in piedi sul ginocchio destro della Madonna, la gamba sinistra fa un passo verso Maria e la gamba destra rimane un po' indietro. La mano destra del Bambino è posizionata sul collo della Madre nel gesto di un abbraccio. Le differenze principali sono due: la guancia del Bambino non tocca la guancia della Madre come sul bassorilievo marciaro e il braccio sinistro della Madonna è disteso verso il basso indicando i santi adoranti e non verso il Bambino.

Tuttavia, vista l'estrema rarità del tipo mariano dell'*Aniketos*, la similitudine con la Madonna della cappella Lando è palese. Nell'arte occidentale il principio orientale di stretta corrispondenza tra l'iconografia mariana e l'epiteto che di norma definiva un tipo iconografico della rappresentazione mariana, non era rispettato rigidamente. Come rilevano i casi della riproduzione dell'*Odigitria* nell'Italia cinquecentesca, l'iconografia originale era raramente rispettata nelle riprese, che erano invece connesse direttamente al modello bizantino dall'iscrizione "Madonna d'Itria"⁴⁷⁴. In primo luogo, l'icona Hodegetria aveva un ruolo ideologico, era connotata come palladio e difensore della città di Costantinopoli⁴⁷⁵. Le sue riproduzioni pittoriche dovevano appropriarsi delle qualità miracolose del modello originale mediante un certo grado di somiglianza iconografica o/e con l'aiuto dell'iscrizione.

L'imitazione delle vecchie icone era una pratica nota già dal Quattrocento. Questa specie di imitazione presupponeva da una parte una certa somiglianza iconografica con l'originale, dall'altra, al contrario, la consapevole omissione dei suoi caratteri stilistici⁴⁷⁶. Tale modo di esecuzione delle immagini mariane, orientate allo schema delle icone, praticato dagli artisti come Giovanni Bellini, Lucas Cranach e Jan van Eyck, era anche riconosciuto almeno da una parte del

⁴⁷³ MAGUIRE 2010, p. 106.

⁴⁷⁴ BACCI 2005, p. 321-336.

⁴⁷⁵ BACCI 2005, p. 329-330.

⁴⁷⁶ LEUSCHNER 2011, p. 27.

pubblico devoto⁴⁷⁷. La diffusione dell'imitazione degli antichi manufatti, insieme al culto crescente delle immagini iconiche della Madonna, rendevano la loro citazione facilmente riconoscibile al pubblico devoto.

Anche se, come dimostra Maguire, il bassorilievo di *Aniketos* non proviene da Costantinopoli, lo spettatore del Cinquecento considerava questo fatto leggendario come storico. Secondo Sansovino: “Di rincontro all’altare per fianco, si vede in marmo una Nostra Donna fatta alla greca & in un altro quadro pur di marmo collocato di sotto si leggono l’infrascritte parole [segue l’iscrizione, ...]. Le quali mostrano, che Michele Paleologo Imperatore marito d’Irene, ritrovo quell’acqua, con la qual Moise trasse la sete al popolo d’Israel la qual fino al suo tempo era stata smarrita, e vi messe per memoria la predetta iscrivitione che fu poi portata da Costantinopoli e affissa in questo logo”⁴⁷⁸. La leggenda e i mosaici della cappella Zen, ispirati probabilmente alla storia dell’icona, la legano direttamente all’acqua che Mosè fece scaturire dalla roccia nel deserto. Per di più i veneziani credevano che l’icona marmorea fosse stata scolpita dalla stessa roccia. L’acqua dolce a Venezia, che si trovava in mezzo alla laguna marina, era considerata di gran valore. Così l’*Aniketos* non era solo un trofeo portato da Costantinopoli, ma anche una reliquia che, affissa direttamente sotto i mosaici con la storia di Mosè, sostituiva, secondo il principio della sineddoche, la roccia miracolosa.

La cappella Zen, nella quale era collocata l’icona marmorea della Madonna, era decorata con un ciclo musivo rappresentante uno degli aspetti più importanti dell’identità cristiana e civica di Venezia. Il ciclo narra gli eventi della vita pre-veneziana di san Marco. Il primo accento del ciclo si pone sulla scrittura del vangelo di Marco, il secondo sulla profezia della fondazione di Venezia⁴⁷⁹. In questo modo, la scrittura del vangelo si lega direttamente alla fondazione della città e quindi anche alla costruzione della Basilica, nella quale secondo la profezia raffigurata nel mosaico della *praedestinatio* san Marco sarebbe stato sepolto. La promessa divina all’evangelista Marco garantiva infatti la prosperità alla città in cui sarebbe stato sepolto. La riproduzione

⁴⁷⁷ LEUSCHNER 2011, p. 28; sul rapporto delle Madonne di Bellini con icone mariane vedi GOFFEN 1974.

⁴⁷⁸ SANSOVINO 1581, p. 33; MAGUIRE 2010, p. 98.

⁴⁷⁹ DALE 1994, p. 88.

dell'immagine sacra della Madonna con il san Marco adorante in basso riprendeva tutto il complesso delle connotazioni veneziane dentro il nuovo mosaico della cappella Lando.

L'ultimo, ma non per questo meno significativo, legame del mosaico nella cappella Lando con la decorazione della cappella Zen è il contesto funerario. Fin dalla chiusura del portale sud e dalla costruzione della cappella Zen, l'*Aniketos* venne legata direttamente alla cappella e quindi alla sua funzione funebre. Il trionfo della Vergine sul peccato e la sua assunzione al cielo erano stati già sfruttati nel contesto del monumento funebre. La tomba del doge Francesco Dandolo includeva la lunetta di Paolo Veneziano, che raffigurava la Madonna con il Bambino in trono, adorati da doge e dogaressa⁴⁸⁰. Le figure degli angeli che sorreggono il baldacchino con le stelle alludono direttamente alla collocazione in cielo della scena. La lunetta di Paolo Veneziano è stata già paragonata all'icona *Aniketos*, anche se secondo noi le due immagini hanno in comune solo l'iconografia della *Regina Coeli*: la Vergine è rappresentata sul trono e adorata degli angeli, entrambi i dettagli alludono alla sua collocazione in paradiso⁴⁸¹. L'ambientazione in cielo è ancora più esplicita nel mosaico tintoretiano. Il trionfo della Vergine sulla morte è manifestato dalla presenza di Dio Padre e testimoniata da tutti i santi, anche loro ascesi al paradiso.

La decorazione della cappella Lando, visto il diretto legame del supporto musivo con la decorazione di San Marco, può essere considerata come ricreazione di una fittizia cappella marciana. Il bassorilievo *Aniketos*, secondo la leggenda un trofeo militare portato da Bisanzio, acquisì nel Cinquecento anche lo status di reliquia statale, legando l'identità di Venezia all'Impero Bizantino⁴⁸². La pala musiva della cappella Lando sfruttava tutta la complessità del significato dell'arte sacra del passato, proiettandola nel futuro – il medium medievale diventava il portatore dello stile assolutamente moderno di Tintoretto e della sua bottega, un'icona della Madonna si ritrovava in apparizione paradisiaca ai santi adoranti e allo spettatore, rivolgendogli di nuovo la profezia, già data a San Marco, di pace e prosperità nella sua città.

⁴⁸⁰ PINCUS 2000, p. 111-117.

⁴⁸¹ PINCUS 2000, p.111.

⁴⁸² MAGUIRE 2010, p. 111.

Conclusione

Nel presente lavoro abbiamo cercato di comprendere come l'antica arte sacra veneziana fosse coinvolta sia nella produzione che nella ricezione della pittura religiosa di Jacopo Tintoretto. Troviamo tuttavia necessario rendere nota ancora una volta la premessa metodologica che ha permeato l'intera ricerca: entrambi gli "attori" del nostro plot – pittore e committenti – hanno usato in maniera consapevole e intenzionale, dunque non accidentale, gli elementi arcaici che abbiamo rinvenuto nell'opera di Jacopo. Tale programmata adozione di anacronismi, condizionata dalle richieste estetiche, ideologiche e teologiche del tempo, riduce significativamente la possibilità di imitare lo stile medievale o bizantino, rilevando invece i pattern iconografici dell'interazione con l'arte arcaica. Si è dimostrato che il rapporto con l'arte del passato si realizza in Tintoretto mediante un sistema di riferimenti dal carattere prevalentemente iconografico e compositivo, che lega i dipinti religiosi del Robusti alle antiche immagini cultuali, ereditando il loro status di autentiche opere divine e nello stesso tempo rinnovando il loro stile, diventato ormai incomprensibile agli occhi del pubblico cinquecentesco. Così l'opera d'arte prodotta durante e dopo il Concilio di Trento ripristina quel legame con la sacralità che si era interrotto invece con la Riforma Protestante.

L'apertura di Tintoretto alla tradizione pittorica del passato e i possibili modi in cui i suoi dipinti interagiscono con l'arte arcaica aggiornano il luogo comune su Jacopo - solitamente considerato un pittore progressista – e gli restituiscono un fino ad ora poco compreso legame con la tradizione. Tuttavia, sul possibile interesse di Tintoretto e del suo pubblico per l'arte bizantina e arcaica veneziana, sorgono alcune questioni, alle quali siamo in grado di rispondere solo in parte. La prima questione concerne le preferenze dei committenti e del pittore, i quali si trovavano a poter selezionare tra tradizione e innovazione. La seconda questione è diretta conseguenza della prima e riguarda il riconoscimento, da parte del pubblico cinquecentesco, dei dettagli arcaizzanti presenti nei dipinti moderni. Sembra inoltre necessario definire in che modo, rispetto ai suoi colleghi dell'epoca, Tintoretto si rivolge all'arte medievale.

Non potendo esaurire queste complesse domande in tal sede, cercheremo di proporre alcune linee guida che aiuteranno a comprendere meglio l'interazione tra l'arte arcaica e la pittura del secondo Cinquecento, invocando l'esempio di altri maestri italiani. Tale proposta potrebbe suggerire temi per un'ulteriore ricerca. Prima di tutto, la relazione con il passato si esprime, nel Cinquecento veneziano, non con particolari riferimenti all'arte bizantina, quanto piuttosto attraverso dei legami coi manufatti connessi al culto religioso, che nel caso della città lagunare appartengono prevalentemente alla maniera greca.

Un primo gruppo di manufatti, di diversa natura e diversa provenienza, si concentra nella Basilica di San Marco. La riproduzione degli elementi decorativi della basilica marciana si ritrova nella pittura veneziana durante tutto il corso del Cinquecento, dai mosaici fittizi raffigurati nelle pale di Bellini a quelli altrettanto immaginari dipinti da Tiziano. L'ambiguo status della Basilica di San Marco, considerata epicentro della venezianità e allo stesso tempo quartier generale dei maestri greci, rendeva problematico il significato degli elementi bizantini incorporati nella pittura cinquecentesca, in quanto, appartenendo stilisticamente all'arte antica, essi fungevano da testimoni del proprio passato. Anche Tintoretto dunque, sfruttando gli elementi iconografici delle icone o dei mosaici, non si riferiva a una tradizione esotica, come può sembrare allo spettatore di oggi, al contrario, invocava la tradizione arcaica veneziana. Riconoscere allora i dettagli che denotano l'influenza della decorazione marciana all'interno dell'opera di Jacopo diventa, in questa prospettiva, quasi scontato, visto il ruolo centrale che il tempio aureo rivestiva nella cultura della Serenissima.

Nella pittura veneziana del Cinquecento Tintoretto non era l'unico a citare la decorazione della cappella ducale. A parte gli esempi già ricordati - da Giovanni Bellini a Cima da Conegliano, e altri - il caso più lampante, nel tardo Cinquecento, diventa la *Pietà* di Tiziano; la semicupola dorata dipinta alle spalle del gruppo mariano è un rimando alle opere del suo maestro Bellini e alla Basilica San Marco⁴⁸³. L'associazione con il tempio marciano, così come le semicupole a mosaico delle chiese veneziane, permetteva ai devoti di identificarsi come parti del corpo dello Stato.

⁴⁸³ GOFFEN 1986, p. 151-153; NICHOLS 2013, p.8.

Tintoretto crea un legame con la Basilica di San Marco che si differenzia da quello concepito da Bellini o da Tiziano stesso. La particolarità della *Discesa al Limbo* di San Cassiano consiste nella natura “narrativa” sia del dipinto finale che del suo modello. Anche se la ricezione di un mosaico dalla spiccata *verve* diegetica come immagine di culto potrebbe sembrare atipica, l'esempio fiorentino del miracoloso affresco dell'*Annunziata* (c.1340, Santissima Annunziata, Firenze) e le sue riproduzioni ad opera di Alessandro Allori, adattate stilisticamente secondo il gusto cinquecentesco, rivelano la natura produttiva del paradigma che abbiamo individuato anche nell'opera tintoretiana⁴⁸⁴. I riferimenti figurativi all'affresco si ritrovano nell'arte fiorentina dal 1360 fino al Settecento⁴⁸⁵.

Un secondo gruppo di manufatti arcaici che fa emergere la peculiare natura retrospettiva dei dipinti di Tintoretto era costituito dalle icone medievali, in particolare da quelle raffiguranti la Madonna. A Venezia la maggior parte di tali immagini era di provenienza bizantina, tuttavia in veneto godevano di particolare attenzione devozionale anche altre immagini mariane medievali, come quelle prodotte da Lorenzo Veneziano a Vicenza e a Verona. L'incorporazione di un'immagine mariana nei dipinti moderni era una pratica nota anche fuori Venezia: come rilevano gli studi, Michelangelo era sensibile al culto delle immagini medievali e riutilizzò la postura della Vergine di un'icona miracolosa trecentesca (Anonimo Fiorentino, Madonna con il Bambino, inizio 14 sec., San Lorenzo, Firenze) nella sua *Vergine con Figlio*, conservata nella Sagrestia Nuova della chiesa di San Lorenzo a Firenze (1521-33)⁴⁸⁶.

Associare un'opera del Cinquecento con un manufatto recepito come arcaico era un'operazione determinata quindi dall'appartenenza di quest'ultimo al passato sacro. Se il riconoscimento dei diversi livelli temporali non era difficile per i devoti, visto lo status culturale dei manufatti arcaici, sembra più complicato trarre una regola per quel che riguarda il loro impiego da parte di artisti e committenti. La rievocazione di una determinata immagine religiosa non era casuale, ma poteva essere motivata dalla natura del soggetto voluto (come nel caso di

⁴⁸⁴ HOLMES 2013, p. 204.

⁴⁸⁵ HOLMES 2004; HOLMES 2013, p. 267, 269-271.

⁴⁸⁶ HOLMES 2013, p. 267.

San Cassiano, quando l'idea stessa di rappresentare la discesa di Cristo al Limbo poteva essere determinata dalla costellazione simbolica dei mosaici marciari), dalla particolare necessità dell'intercessione (garantita dallo status sacro, come nei casi della trasformazione della Madonna dell'Umiltà, della Madonna *Aniketos* o *Nicopeia*) e dal bisogno di confermare l'autenticità di uno dei dogmi ripudiati dai protestanti (come avviene a San Cassiano, quando l'autenticità del mosaico-modello giustifica il culto dei morti). Come dimostrano altri esempi di pittura italiana rinascimentale, l'appropriazione della forza dell'intercessione mediante l'incorporazione di un'immagine miracolosa era una tecnica piuttosto sfruttata dagli artisti del Cinquecento, come si è potuto vedere nella *Vergine con il Figlio* di Michelangelo e nella risposta artistica all'*Annunziata*⁴⁸⁷. L'invocazione di un'immagine sacra come argomento contro l'iconoclastia protestante fu utilizzata, per esempio, da Parmigianino nella decorazione della volta presbiteriale della Chiesa di Santa Maria della Steccata a Parma, dove i riferimenti figurativi all'idolatria contenuta nel Vecchio Testamento, collocati sopra la miracolosa icona a fresco della *Maria Allattante*, confermano simbolicamente la necessità del culto delle immagini⁴⁸⁸. L'associazione con il mosaico marciano come prova autentica degli avvenimenti della storia cristiana, sfruttata nella *Discesa al Limbo* a San Cassiano, rientra in un paradigma caratteristico dell'età riformista.

L'aspetto particolare dello studio del rapporto che il Cinquecento detiene con l'arte medievale riguarda la propensione dei committenti per gli arcaismi, determinata dal loro status sociale e dal loro ruolo nella cultura religiosa della città e dello stato. Come dimostra il caso della scuola piccola di San Cassiano, lo status sociale medio-basso dei cittadini veneziani (insieme alla provenienza bergamasca di molti confratelli) poteva costituire, per prima cosa, motivo di particolare sensibilità verso l'arte medievale o arcaica in generale, dunque, in seconda istanza, poteva alimentare una percezione specificamente attenta ai culti popolari della città. Un altro gruppo di committenti attenti all'arte del passato, come dimostrano le ricerche di Paul Benjamin, era costituito dagli ordini religiosi, come quello delle Orsoline agli Incurabili, dei Canonici regolari alla Madonna dell'Orto e dei Cassinesi alla Giudecca. Il loro gusto, orientato agli arcaismi, era

⁴⁸⁷ HOLMES 2004; HOLMES 2013.

⁴⁸⁸ HANSEN 2004, in particolare p. 199-203.

plausibilmente motivato dal loro attivo coinvolgimento nella Riforma Cattolica⁴⁸⁹. Tale motivazione era altrettanto rilevante per le scuole piccole: come abbiamo dimostrato, la scelta del tema e la commissione della *Discesa al Limbo* erano strettamente legati agli assalti protestanti contro il culto dei morti, a cui era dedicata la confraternita.

La presente ricerca ha mirato a capovolgere la prospettiva sulla pittura religiosa di Jacopo Tintoretto ripristinando il legame della sua produzione pittorica con l'arte sacra del passato. L'utilizzo di un simile approccio nello studio di altri pittori del Cinquecento veneziano può contribuire a riscoprire il culto delle immagini medievali e il loro impatto sull'estetica dell'epoca.

⁴⁸⁹PAUL 2009, p. 25.

Bibliografia

Abbreviazioni

ASPV – Archivio Storico del Patriarcato di Venezia

BMC – Biblioteca del Museo Correr, Venezia

GStA PK - Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlino

Fonti primarie

- | | |
|---------------------------|--|
| ALBERTO PIO DA CARPI 1531 | ALBERTO PIO DA CARPI, <i>Tres & viginti libri in locos lucubrationum variarum D. Erasmi Rhoterodami, quos censet ab eo recognoscendos & retractandos</i> , Venezia, 1531. |
| AQUINAS 2006 | THOMAS AQUINAS, <i>Summa Theologiae: The passion of Christ</i> , testo in latino con la trad. inglese, v. 54, Cambridge, Cambridge University Press, 2006. |
| ARETINO 1957 | ARETINO PIETRO, <i>Lettere sull'arte di Pietro Aretino: 1: (1526 - 1542)</i> , Milano, Ed. des Milione, 1957. |
| ARMENINI 1587 | ARMENINI GIOVANNI BATTISTA, <i>De veri precetti della pittura</i> , Ravenna, Francesco Tibaldini, 1587. |
| AUGUSTINUS 2001 | AUGUSTINUS AURELIUS, <i>Opere di sant'Agostino: 7.2 Morale e ascetismo cristiano</i> , introd. e note di N. Cipriani et al., trad. di C. Carena et al. Roma, Nuova biblioteca agostiniana, Città nuova, 2001. |
| BARDI 1587 | BARDI GIROLAMO, <i>Dichiarazione di tutte le istorie che si contengono nei quadri posti nuovamente nelle sale dello Scrutinio, & del Gran Consiglio, del Palagio Ducale della Serenissima Repubblica di Vinegia</i> , Venetia, Felice Valgrisio, 1587. |
| BORGHINI 1967 [1584] | BORGHINI RAFFAELLO, <i>Il Riposo</i> , a cura di Mario Rosci, Milano, Ed. Labor, 1967. |
| CATECHISMO 1566 | <i>Catechismo, cioè istruttione, secondo il decreto del Concilio di Trento, a'Parochi</i> , Roma, Paolo Manunzio, 1566. |

| | |
|---------------------------------|---|
| CENNINI 1859 | CENNINI CENNINO, <i>Il Libro dell'arte</i> , a cura di Gaetano Milanesi e Carlo Milanesi, Firenze, 1859. |
| COMAMINI [1591] 1962 | COMANINI GREGORIO, <i>il figino overo del fine della pittura</i> in Trattati d'arte del Cinquecento, a cura di Paola Barocchi, Bari, Gius. Laterza&Figli, 1962, V. III, p. 237 – 379. |
| CRISPOLDI 1566 | TULIO CRESPOLDI, <i>Orationi volgari per la confessione e Communione, et per lo tempo della morte</i> , Brescia, 1566. |
| DAMASCENO 1554 | <i>Giovanni Sancti Joannis Damasceni adversus sanctarum imaginum oppugnatores orationes tre</i> , trad. di Pier Francesco Zini, Venetus Aldus, 1554. |
| DOLCE 1960 | DOLCE LUDOVICO, <i>Dialogo della Pittura</i> in Trattati d'arte. A cura di Paola Barocchi, Bari, Gius. Laterza&Figli, 1960, v. I, p. 141 – 206. |
| ECK 1522 | ECK JOHANNES, <i>De Non Tollendis Christi & sanctorum Imaginibus, contra haeresim Faelicianam sub Carolo magno damnatam, & iam sub Carolo v. renascente decisio</i> , Ingolstadt 1522. |
| EMSER 1522 | EMSER HIERONYMOS, <i>Emsers vorantwortung/ auff das ketzerische buch Andree Carolstats von abthueung der bilder</i> , Leipzig 1522. |
| GALLICCIOLLI 1795 | GALLICCIOLLI GIAMBATTISTA, <i>Delle memorie venete antiche, profane ed ecclesiastiche</i> , t. VI, Venezia, Domenico Fracasso, 1795. |
| IACOPO DA VARAZZE, 1499 | IACOPO DA VARAZZE, <i>Legenda aurea</i> , Venetia, per Bartholomeo di Zani da Portese, 1499. |
| LOMAZZO 1590 | LOMAZZO GIOVANNI PAOLO, <i>Idea del Tempio della pittura</i> , Milano, Paolo Gottardo Pontio, 1590. |
| LUDOLFO DI SASSONIA 1581 | LUDOLFO DI SASSONIA, <i>Vita di Giesu Christo nostro Redentore, scritta da Landolfo di Sassonia, dell'ordine Certosino, et fatta volgare da M. Francesco Sansovino</i> , Venezia, Altobello Salicato, 1581. |
| <i>Memorie di Nicodemo</i> 1975 | <i>Memorie di Nicodemo</i> in <i>Apocrifi del Nuovo Testamento</i> , a cura di Luigi Moraldi, v.1, Torino, UTET, 1975, p. 617-625 (recensione greca), 626-642 (recensione latina A), 643-653 (recensione latina B). |
| <i>Memorie di Nicodemo</i> 1981 | <i>Memorie di Nicodemo</i> in <i>Gli apocrifi del Nuovo Testamento</i> , 1, Torino, Marietti, 1981. |

| | |
|----------------------------|--|
| MOLANUS 1570 | MOLANUS JOHANNES, <i>De picturis et imaginibus sacris, liber unus, tractans de vitandis circa eas abusibus, & de earundem significationibus</i> , Lovanii, Apud Hieronymum Wellaeum, 1570. |
| MOLANUS 1996 [1570] | MOLANUS JOHANNES, <i>De Historia SS. Imaginum et picturarum. Pro vero earum usu contra abusum</i> , Paris, Les editions du CERF, 1996. |
| RIDOLFI 1642 | RIDOLFI CARLO, <i>Vita di Giacopo Robusti, detto il Tintoretto, celebre pittore</i> , Venetia, Guglielmo Oddoni, 1642. |
| RIDOLFI 1646 | RIDOLFI CARLO, <i>Vita di Paolo Caliari veronese celebre pittore</i> , Venezia, Matteo Leni, 1646. |
| SABELLICO [1502] 1957 | SABELLICO MARCANTONIO, <i>Del sito di Venezia città</i> , a cura di G. Meneghetti, Venezia, Stamperia già Zanetti, 1957. |
| SANSOVINO 1581 | SANSOVINO FRANCESCO, <i>Venetia città nobilissima et singolare</i> , Venetia, Iacomo Sansovino, 1581. |
| SANSOVINO, MARTINIONI 1663 | SANSOVINO FRANCESCO, MARTINIONI GIUSTINIANO, <i>Venetia città nobilissima et singolare</i> , Venezia, Steffano Curti, 1663. |
| SANSOVINO, STRINGA 1604 | SANSOVINO FRANCESCO, STRINGA GIOVANNI, <i>Venetia città nobilissima et singolare</i> , Venetia, Atobello Salicato, 1604. |
| SANUTO 1879 – 1903 | SANUTO MARINO, <i>Diarii</i> , pubblicati per cura di Rinaldo Fulin, Federico Stefani, Nicolò Barozzi, Guglielmo Berchet, Marco Allegri, Venezia, F. Visentini, 1879-1903. |
| TRENTO 1564 | <i>Canones et decreta sacrosancti oecumenici & generalis Concilij Tridentini</i> , Ioannes Maria à Terranoua, 1564. |
| VASARI 1966 - 1987 | GIORGIO VASARI, <i>Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori</i> , Firenze, Studio per edizioni scelte, 1966 – 1987. |

Letteratura Secondaria

| | |
|---------------|--|
| ACKERMAN 1977 | ACKERMAN JAMES, <i>L'architettura religiosa veneta in rapporto a quella Toscana del Rinascimento</i> in "Bollettino del CISA. Andrea Palladio" XIX (1977), p. 135 – 164. |
|---------------|--|

- AIKEMA 1999 AIKEMA BERNARD, *The Lure of the North: Netherlandisch Art in Venetians Collections in Renaissance Venice and the North: crosscurrents in the time of Bellini, Dürer and Titian*, a cura di Bernard Aikema, Beverly Louise Brown, Milano, Bompiani, 1999, p. 83-91.
- AIKEMA, MEIJERS 1989 AIKEMA BERNARD, MEIJERS DULCIA, *Nel regno dei poveri: arte e storia dei grandi ospedali veneziani in età moderna, 1474-1797*, Arsenale, Venezia, 1989.
- ALPERS 1983 ALPERS SVETLANA; *Interpretation without Representation, or, the Viewing of Las Meninas* in "Representations"; 1 (1983), p. 30-42.
- ALTENDORF 1994. ALTENDORF HANS-DIETRICH, *Die Entstehung des theologischen Höllenbildes in der Alten Kirche in Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter*, a cura di Peter Jezler, Zürich, Neue Züriche Zeitung, 1994, p. 27 – 32.
- ARIES 1983 ARIES PHILIPPE, *Images de l'homme devant la mort*, Seuil, Paris, 1983.
- AURENHAMMER 1996 AURENHAMMER HANS, *Dall' "Impressionismo" al "Manierismo espressionistico": Tintoretto nel pensiero della scuola viennese di storia dell'arte* in *Jacopo Tintoretto: atti del convegno internazionale di studi*, Padova, Il Poligrafo, 1996, p. 47-54.
- AURENHAMMER 1996a AURENHAMMER Hans, *Max Dvořák, Tintoretto und die Moderne: Kunstgeschichte "vom Standpunkt unserer Kunstentwicklung"* in „Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte“ 49 (1996), p. 9-39.
- AURENHAMMER 2010 AURENHAMMER HANS, *Max Dvorak and the history of medieval art* in "Journal of art historiography" 2 (2010).
- AVAGNINA 2011 AVAGNINA MARIA ELISA, *La pala d'altare della Madonna della Misericordia. Un dipinto a due mani di Lorenzo Veneziano e Marcello Fogolino* in *Lorenzo Veneziano. Le Virgines humilitatis*, a cura di Chiara Rigoni e Chiara Scardellato, Silvana Editoriale, Milano, 2011, p. 52 – 60.
- BACCI 1998 BACCI MICHELE, *Il pennello dell'Evangelista: storia delle immagini sacre attribuite a San Luca*, GISEM-Ed. ETS, Pisa, 1998.
- BACCI 2000 BACCI MICHELE, *La "Madonna Costantinopolitana"* in *Luca Evangelista: parola e immagine tra Oriente e Occidente*, a cura di Giordana Canova Mariani, Il Poligrafo, Padova, 2000, p. 103 – 110.

- BACCI 2005 BACCI MICHELE, *The legacy of the Hodegetria in Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, a cura di Maria Vassilaki, Ashgate, Ashgate publishing, 2005, p. 321 – 336.
- BACCI 2010 BACCI MICHELE, *Venezia e l'icona in Torcello: Alle origini di Venezia tra Occidente e Oriente*, a cura di Gianmatteo Caputo e Giovanni Gentili, Venezia, Marsilio, 2010, p. 96-115.
- BAILEY 2012 BAILEY MERYL FAITH, *La devozione delle confraternite, la Riforma cattolica e il ciclo del Purgatorio di San Fantin in Ateneo Veneto 1812-2012, Un'istituzione per la città*, a cura di Michele Gottardi et al., Linea d'acqua, Venezia, 2012, p. 211 – 242.
- BAIOCCHI 1981 BAIOCCHI ANGELO, *Cicogna, Pasquale* in *Dizionario bibliografico degli italiani*, v. 25, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1981. [http://www.treccani.it/enciclopedia/pasquale-cicogna_\(Dizionario_Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/pasquale-cicogna_(Dizionario_Biografico)/) (data di consultazione 23.11.2015)
- BANKS 1978 BANKS ELAINE, *Tintoretto's Religious Imagery of the 1560's*, PhD Thesis, Princeton University, 1978.
- BARBIERI 2013 BARBIERI COSTANZA, *"To be in Heaven": St. Philip Neri between Aesthetic Emotion and Mystical Ecstasy* in *The sensuous in the counter-reformation church*, a cura di Marcia B. Hall et al, New York, Cambridge Univ. Press, 2013, p. 206 – 229.
- BARONE 2004 BARONE GIULIA, *Immagini Miracolose a Roma alla fine di Medioevo* in *The Miraculous Image in the Late Middle Ages and Renaissance, Rome*, "L'Erma" di Bretschneider, 2004, 123-134.
- BARRY 2010 BARRY FABIO, *"Dislecta membra" Ranieri Zeno, the imitation of Constantinople, the "Spolia" style, and Justice at San Marco* in *San Marco, Byzantium and the myths of Venice*, a cura di Henry Maguire and Robert S. Nelson, Washington, Dumbarton Oaks, 2010, p. 7-62.
- BASCHET 2012 BASCHET JEROME, *Le nom, (l'âme) et le lieu : Autour de La Naissance du purgatoire de Jacques Le Goff* in *Le Purgatoire. Fortune historique et historiographique d'un dogme*, a cura di Guillaume Cuchet, Paris, Éd. de l'EHESS, 2012, p. 19-35.
- Basilica* 1886 *Documenti per la storia dell' Augusta Ducale Basilica di San Marco in Venezia dal nono secolo sino alla fine del decimo ottavo: dall'*

- Archivio di Stato e dalla Biblioteca Marciana in Venezia, Venezia, Ongania, 1886.*
- Basilica 2012** *La Basilica dei Santi Giovanni e Paolo. Pantheon della Serenissima, Venezia, Grafiche Veneziane, 2012.*
- BAXANDALL 1972** BAXANDALL MICHAEL, *Painting and experience in fifteenth century Italy: a primer in the social history of pictorial style*, Oxford, Clarendon Press, 1972.
- BEATRICE 1996** BEATRICE PIER FRANCO, *Per la Storia dell'esegesi patristica del tetramorfo evangelico in San Marco: aspetti storici e agiografici* [Atti del convegno internazionale di studi, Venezia, 26 - 29 aprile 1994], a cura di Antonio Niero, Venezia, Marsilio, 1996, p. 268 – 283.
- Beccafumi 1998** *Beccafumi: l'opera completa*, a cura di Pietro Torriti, Milano, Electa 1998.
- BELTING 1990** BELTING HANS, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München, Beck, 1990.
- BERNACCHIONI 1992** BERNACCHIONI ANNA MARIA, *Le forme della tradizione: pittori fra continuità e innovazioni in Maestri e botteghe: Pittura a Firenze alla fine del Quattrocento*, Firenze, Silvana, 1992, p. 171-180.
- BERNARDI 2010** BERNARDI CLAUDIO, *Tra Cesare e Dio, Il Corpus Domini delle Repubbliche di Genova e Venezia* in "Annali di storia moderna e contemporanea" 16 (2010), p. 377–96.
- BETTINI 1977** SERGIO BETTINI, *Ascendenze e significato della pittura veneto-cretese*, Firenze, Olschki, 1977.
- BLACK 1989** BLACK CHRISTOPHER, *Italian confraternities in the sixteenth century* Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- BLACK 1999** BLACK CHRISTOPHER, *Confraternities and the Parish in the Context of Italian Catholic Reform in Confraternities and Catholic Reform in Italy, France, and Spain*, Kirksville, Thomas Jefferson Univ. Press, 1999, p. 1 – 26.
- BOHLMANN 1998** BOHLMANN CAROLIN, *Tintoretto's Maltechnik: zur Dialektik von Theorie und Praxis*, München, Scaneg, 1998.

- BORSETTO 2005 BORSETTO LUCIANA, *Introduzione*, in Erasmo Di Valvasone, *Angeleida*, a cura di Luciana Borsetto, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005, p. 1-43.
- BOSTON 2009 *Titian, Tintoretto, Veronese: rivals in Renaissance* [Exhibition catalogue], Paris, Boston, MFA Publishers, 2009.
- BREDEKAMP 2000 BREDEKAMP HORST, *Der Manierismus. Zur Problematik einer kunsthistorischen Erfindung in Manier und Manierismus*, a cura di Wolfgang Braungart, Tübingen, Niemeyer 2000, p. 109-130.
- BROWN 1996 BROWN PATRICIA FORTINI, *Venice & antiquity: the Venetian sense of the past*, New Haven, Yale University Press, 1996.
- BROWN 1996a BROWN PATRICIA FORTINI, *Le Scuole in Storia di Venezia: Dalle origini alla caduta della Serenissima: 5. Il Rinascimento: società ed economia*, Roma, Enciclopedia italiana, 1996, p. 307-354.
- BROWNELL 1988 BROWNELL PENELOPE, *La figura di committente del vescovo Gianmatteo Giberti in Veronese e Verona*, a cura di Sergio Marinelli, Verona, Museo di Castelvecchio, 1988, p. 53 – 83.
- BURCKHARDT 1855 BURCKHARDT JACOB, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Basel, Schweighauserische Verlagsbuchhandlung, 1855.
- CAMARA 2002 CAMARA ESPERANÇA, *Pictures and prayers: Madonna of the Rosary imagery in post-Tridentine Italy*, PhD Thesis, John Hopkins University, 2002.
- CASINI 1996 CASINI MATTEO, *I Gesti del principe, la festa politica a Firenze e Venezia in età rinascimentale*, Venezia, Marsilio, 1996.
- CASPER 2009 CASPER ANDREW, *A taxonomy of images: Francesco Sansovino and the San Rocco Christ Carrying the Cross* in "Word & Image", 26 (2009) 1, p. 100-114.
- CASTELNUOVO, GINZBURG 1979 CASTELNUOVO ENRICO, GINZBURG CARLO, *Centro e periferia in Storia dell'arte italiana*, v. I., Turin, 1979, 283–352.
- CEVETELLO 2003 CEVETELLO JOSEPH, *Purgatory* in *New Catholic Encyclopedia*, v. 11. Detroit, Thomson/Gale, 2003, p. 824-825.

- CHASTEL 1978 CHASTEL ANDRE, *Titien et le Neo-Byzantinisme Venetien in Tiziano e il Manierismo europeo*, a cura di Rodolfo Pallucchini, Firenze, Olschki, 1978.
- CHATZIDAKIS 1962 CHATZIDAKIS MANOLIS, *Icones de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut*, Venise, Neri Pozza, 1962.
- CHATZIDAKIS 1974 CHATZIDAKIS MANOLIS, *Essai sur l'école dite italo-grecque précédé d'une note sur les rapports de l'art vénitien avec l'art crétois jusqu'à 1500 in Venezia e il Levante fino al secolo XV*, a cura di Agostino Pertusi, Firenze, Olschki, 1974, 69-124.
- CHATZIDAKIS 1993 CHATZIDAKIS NANO, *Da Candia a Venezia: icone greche in Italia XV - XVI secolo*, Atene, Fondazione per la cultura greca, 1993.
- COCCHIARO 2006 Cocchiaro Francesca, *La Presentazione di Gesu al tempio e Purificazione di Maria di Jacopo Tintoretto ai Carmini. Lettura per frammenti di una pala e di un contesto in "Venezia Cinquecento"* 31 (2006), p. 189-272.
- COLALUCCI 1995 COLALUCCI GIANLUIGI, *I problemi del restauro degli affreschi del Sancta Sanctorum in Sancta Sanctorum*, Milano, Electa, 1995, p. 224-229.
- CONCINA 1998 CONCINA ENNIO, *Venezia e icona in Venezia e Creta: Atti del Convegno Internazionale di Studi Iraklion Chanià*, a cura di Gherardo Ortalli, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1998, p. 523 – 542.
- CONCINA 2002 CONCINA ENNIO, *Giorgio Vasari, Francesco Sansovino e la "maniera greca" in Hadriatica. Attorno a Venezia e al medioevo tra arti, storia e storiografia*, Padova, Il Poligrafo, 2002, p. 89-96.
- CONSTANTOUDAKI-KITROMILIDIES 2001 CONSTANTOUDAKI-KITROMILIDIES MARIA, *Le icone e l'arte dei pittori greci a Venezia in Greci a Venezia in Atti del convegno internazionale di studio*, a cura di Maria Francesca Tiepolo, Venezia, Istituto Ellenico, 2001, p. 569-641.
- COPE 1965 COPE MAURICE, *The Venetian chapel of the sacrament in the sixteenth century*, PhD Thesis, University of Chicago, 1965.
- COZZI 1994 COZZI GAETANO, *Venezia dal Rinascimento all'età barocca in Storia di Venezia dalle origini alla caduta della Serenissima, VI. Dal Rinascimento al Barocco*, Roma, Enciclopedia italiana, 1994, p. 3-125.

- CROUZET-PAVAN 2001 CROUZET-PAVAN ELIZABETH, *Venezia Trionfante. Gli orizzonti di un mito*. Torino, Einaudi, 2001.
- D'ANCONA 1957 D'ANCONA LEVI, *The Iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and Early Renaissance*, New York, College Art Assoc. of America, 1957.
- DALE 1994 DALE THOMAS, *Inventing a Sacred Past: Pictorial Narratives of St. Mark the Evangelist in Aquileia and Venice* in "Dumbarton Oaks Papers" 48 (1994), p. 53-104.
- DAVILA THIERRY 2011 DAVILA THIERRY, *Histoire (générale) de l'art, Histoire des Oeuvres in Devant les images*, a cura di Thierry Davila e Pierre Sauvanet, Dijon, Le presses du réel, 2011, p. 15 – 40.
- DAVIS 2006 DAVIS CHARLES, *Byzantine Relief Icons in Venice and along the Adriatic Coast: Orants and other images of the Mother of God*, München, Fundamenta Arte, 2006.
- DE COLLEBERG 1996 DE COLLEBERG WILLIAM HENRY RUDT, *L'emblema del leone Marciano in San Marco: aspetti storici e agiografici*, a cura di Antonio Niero, Venezia, Marsilio, 1996, p. 284 – 292.
- DE FIORES 2005 DE FIORES STEFANO, *Il dogma dell'Immacolata Concezione. Approccio storico-teologico dal Quattrocento al Settecento* in *Una Donna vestita di Sole: L'Immacolata Concezione nelle opere dei grandi maestri* [Catalogo della mostra, tenuta alla Città del Vaticano 11 settembre – 13 maggio 2005], Milano, Federico Motta, 2005, p. 21 – 26.
- DE NICCOLÒ SALMAZO 1990 DE NICCOLÒ SALMAZO ALBERTA, *Padova* in *La pittura nel Veneto: Il Quattrocento*, Milano, Electa, 1990, p. 481 – 540.
- DEL NEGRO KAREM 2000 DEL NEGRO KAREM MARINA, *The lion of St. Mark in Venetian art*, PhD Thesis, University of Louisville, 2000.
- DELIUS 1963 DELIUS WALTER, *Geschichte der Marienverehrung*, München, Reinhardt, 1963
- DEMUS 1977 DEMUS OTTO, *Probleme der Restaurierung der Mosaiken von San Marco im XV. und XVI. Jahrhundert'* in *Venezia - centro di mediazione tra oriente e occidente (secoli 15 – 16); aspetti e problemi* ; [atti del 2. Convegno Internazionale di Storia della Civiltà

- Veneziana], a cura di Hans-Georg Beck, Firenze, Olschki, 1977, p. 633-649.
- DEMUS 1984 DEMUS OTTO, *The Mosaics of San Marco*, in 4 v., Washington, Dumbarton Oaks, 1984.
- DEMUS 1984a DEMUS OTTO, *Zum Werk eines Venezianischen Malers auf dem Sinai in Byzanz und der Westen, Studien zur Kunst des europäischen Mittelalters*, a cura di von Irmgard Hutter, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1984. p. 131 – 142.
- DIDI-HUBERMAN 1990 DIDI-HUBERMAN GEORGES, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1990.
- DIDI-HUBERMAN 2000 DIDI-HUBERMAN GEORGES, *Devant le temps. Histoire de l'art et anacronisme des images*, Paris, Minuit, 2000.
- DÖLLING 1957 DÖLLING REGINE, *Byzantinische Elemente in der Kunst des 16. Jahrhunderts* in *Aus der Arbeit der DDR*, a cura di Johannes Ermscher, Berlin, Akademie, 1957, p. 148 – 186.
- DUNKERTON 2007 DUNKERTON JILL, *Tintoretto's Painting technique*, in *Tintoretto* [This book accompanies the Exhibition Tintoretto at the Museo Nacional del Prado], a cura di Miguel Falomir, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007, p. 139 – 158.
- ECHOLS 1976 ECHOLS MARY TUCK, *The Coronation of the Virgin in Fifteenth Century Italian Art*, University of Virginia, 1976.
- ECHOLS 1995 ECHOLS ROBERT, *Giovanni Galizzi and the problem of the Young Tintoretto* in "Artibus et Historiae XVI (1995) 31, p. 69 – 110.
- ECHOLS 2007 ECHOLS ROBERT, *Tintoretto the Painter* in *Tintoretto* [This book accompanies the Exhibition Tintoretto at the Museo Nacional del Prado], a cura di Miguel Falomir, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007, p. 25 – 62.
- ECHOLS, ILCHMAN 2009 ECHOLS ROBERT, ILCHMAN FREDERICK, *Toward a New Tintoretto Catalogue, with a Checklist of revised Attributions and a New Chronology* in *Jacopo Tintoretto: actas del congreso internacional Jacopo Tintoretto*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2009, p. 91-150.

- ENGEL 2012 ENGEL SABINE, *Das Lieblingsbild der Venezianer. Christus und Ehebrecherin in kirche, Kunst und Staat des 16. Jahrhunderts*, Berlin, Akademie Verlag, 2012.
- EXNER 2010 EXNER MATTHIAS, *La Basilica di Aquileia: l'affresco absidale rivisitato in La Basilica di Aquileia: storia, archeologia ed arte*, Trieste, Editreg, 2010, p. 463 – 488.
- FENLON 2007 FENLON IAIN, *The ceremonial city: history, memory and myth in Renaissance Venice*, New Haven, Yale Univ. Press, 2007.
- FENLON 2014 FENLON IAIN, *The memorialization of Lepanto in Music, Liturgy and Art in Celebrazione e autocritica: La Serenissima e la ricerca dell'identità veneziana nel tardo Cinquecento*, a cura di Benjamin Paul, Viella – Centro tedesco di studi veneziani, Venezia-Roma, 2014, p. 61 - 78.
- FOSSATI 2012 FOSSATI ISABELLA, *Intérieurs vénitiens à la Renaissance: maisons, société et culture*, Paris, Michel de Maule, 2012.
- FROMMEL, WOLF 2006 *L'immagine di Cristo dall'acheropita alla mano d'artista: Dal tardo medioevo all'età barocca*, a cura di Christoph Frommel e Gerhard Wolf, Città del Vaticano, Biblioteca apostolica Vaticana, 2006.
- GAIER 2006 MARTIN GAIER, *Il mausoleo nel Presbiterio in Lo spazio e il culto. Relazioni tra edificio ecclesiale e uco liturgico dal XV al XVI secolo*, a cura di Jörg Stabenow, Venezia, Marsilio, 2006, p. 153 – 180.
- GASTON 1983 GASTON ROBERT, *Iconography and portraiture in Bronzino's "Christ in Limbo"* in „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz“ 27 (1983) 1, p. 41-72.
- Gemäldegalerie 1985 *Gemäldegalerie. Geschichte der Sammlung und ausgewalte Meisterwerke*, Berlin, Staatl. Museen Preußischer Kulturbesitz, 1985.
- Gemäldegalerie 2010 *Gemäldegalerie Berlin. 200 Meisterwerke der Europäischen Malerei*, Rainer Michaelis, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, 2010.
- Gemäldegalerie Alte Meister 2005 *Gemäldegalerie Alte Meister. Band I. Die Ausgestellten Werke*, Köln, Verlag der Buchhanhdlung Walther König, 2005.
- GENTILI 2009 GENTILI AUGUSTO, *La bilancia dell'arcangelo: vedere i dettagli nella pittura veneziana del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 2009.

- GENTILI, BERTINI 1985 GENTILI AUGUSTO, BERTINI CHIARA, *Sebastiano del Piombo: Pala di san Giovanni Crisostomo*, Venezia, Arsenale editrice, 1985.
- GIBELLINI 2008 GIBELLINI CECILIA, *L'immagine di Lepanto. La celebrazione della vittoria nella letteratura e nell'arte veneziana*, Marsilio, Venezia, 2008.
- GOFFEN 1974 Goffen Rona, *Icon and Vision. Giovanni Bellini's Half-Length Madonnas*. New York, Columbia University, 1974.
- GOFFEN 1986 GOFFEN RONA, *Piety and patronage in Renaissance Venice: Bellini, Titian and the Franciscans*, New Haven, Yale University Press, 1986.
- GOFFEN 1989 GOFFEN RONA, *Giovanni Bellini*, Yale University Press, New Haven&London, 1989.
- GOMBRICH 1963 GOMBRICH ERNST, *Introduction: The historiographic background in The Renaissance and Mannerism. Studies in western art*, a cura di Millard Meiss, Princeton, Princeton university press, 1963, v II., p. 163-173.
- GOMBRICH 1969 GOMBRICH ERNST, *In search of cultural history*, Oxford, Clarendon Press, 1969.
- GOMBRICH 1986 GONBRICH ERNST, *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, Oxford, Phaidon, 1986.
- Gospel of Nicodemus* 1997 *The Medieval Gospel of Nicodemus: Texts, Intertexts, and Contexts in Western Europe*, a cura di Zbigniew Izydorczyk, Medieval&Renaissance Texts&Studies, Tempe, 1997.
- GÖTTLER 1996 GÖTTLER CHRISTINE, *Die Kunst des Fegefeuers nach der Reformation: kirchliche Schenkungen, Ablass und Almosen in Antwerpen und Bologna um 1600*, Mainz, Von Zabern, 1996.
- GRAF 1996 GRAF KLAUS, *Retrospektive Tendenzen in der bildenden Kunst vom 14. bis zum 16. Jahrhundert in Mundus in Imagine. Bildersprache und Lebenswelten im Mittelalter*, a cura di Andrea Löther, München 1996, p. 389 – 420.
- GRAF 2003 GRAF KLAUS, *Stil als Erinnerung: Retrospektive Tendenzen in der deutschen Kunst um 1500 in Wege zur Renaissance: Beobachtungen zu den Anfängen neuzeitlicher Kunstauffassung im Rheinland und den Nachbargebieten um 1500*, Köln, SH-Verlag, 2003, p. 19 – 29.

- GUARNIERI 2005 GUARNIERI CRISTINA, *Le polyptique pour l'église San Giacomo Maggiore de Bologne dans l'oeuvre de Lorenzo Veneziano* in *Autour de Lorenzo Veneziano*, Milano, Silvana Editoriale, 2005.
- GUARNIERI 2006 GUARNIERI CRISTINA, *Lorenzo Veneziano*, Cinisello Balsamo: Silvana, 2006.
- GUARNIERI 2011 GUARNIERI CRISTINA, *Lorenzo Veneziano e l'ordine dei predicatori: nuove riflessioni critiche attorno alle tre tele con la Madonna dell'Umiltà* in *Lorenzo Veneziano. Le Virgines humilitatis*, a cura di Chiara Rigoni e Chiara Scardellato, Silvana Editoriale, Milano, 2011, p. 19-41.
- GUIDARELLI 2015 GUIDARELLI GIANMARIO, *I patriarchi di Venezia e l'architettura: la cattedrale di san Pietro di Castello nel Rinascimento*, Padova, Il poligrafo, 2015.
- HABERT 2006 HABERT JEAN, *Venise e le Paradis. Un concours au palais des Doges* in *Le Paradis de Tintoret: un concours pour le palais des Doges*, a cura di Jean Habert, Milan, 5 Continents, 2006, p. 17 – 65.
- HALL 1979 HALL MARCIA, *Church Renovation and Counter-Reformation Context: Vasari and Duke Cosimo in Sta Maria Novella and Sta Croce; 1565 - 1577*, Oxford, Calderon Press, 1979.
- HALL 2013 HALL MARCIA, *Introduction* in *The Sensuous in the Counter-Reformation church*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p. 1 – 20.
- HAMBURGER 2013 HAMBURGER JEFFREY, *Hans Belting. Bild und Kult ; eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, 1990* in *The books that shaped art history*, a cura di Richard Shone e John-Paul Stonard, London, 2013, p. 202 – 215.
- HECHT 2012 HECHT CHRISTIAN, *Katholische Bildertheologie der Frühen Neuzeit: Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*, Berlin: Mann, 2012
- HENKEL 2004 HENKEL GEORG, *Vom Kunstbild zum Kultbild: Mariahilf zu Innsbruck* in *RahmenDiskurse: Kultbilder im konfessionellen Zeitalter*, a cura di David Ganz, Georg Henkel, V.2, Berlin, Reimer, 2004, S. 143 – 171.
- HILLS 1983 HILLS PAUL, *Piety and patronage in Cinquecento Venice: Tintoretto and the scuole del sacramento* in "Art History" 6 (1983) 1, p. 30-43.

- HILLS 2009 Hills Paul, *Tintoretto and Venetian Gothic* in *Jacopo Tintoretto: actas del congreso internacional Jacopo Tintoretto*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2009, p. 13-18.
- HILLS 2013 HILLS PAUL, *Michael Baxandall. Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style, 1972* in *The Books that Shaped Art History from Gombrich and Greenberg to Alpers and Krauss*, London, Thames&Hudson, 2013.
- HOLGATE 2003 HOLGATE IAN, *Due pale d'altare di Antonio Vivarini e Giovanni d'Alemagna: le commissioni per San Mosé e San Pantalon* in "Arte Veneta" 57.2000 (2003), p. 80 – 91.
- HOLMES 2004 HOLMES MEGAN, *The Elusive origins of the Cult of the Annunziata in Florence* in *The Miraculous Image in the Late Middle Ages and Renaissance*, Rome, "L'Erma" di Bretschneider, 2004, p. 97 – 121.
- HOLMES 2013 HOLMES MEGAN, *The Miraculous Image in renaissance Florence*, New Haven and London, Yale University Press, 2013.
- HUMFREY 1993 HUMFREY PETER, *The altarpiece in Renaissance Venice*, New Haven, Yale University Press, 1993.
- HUMFREY 1999 HUMFREY PETER, *La pala d'altare veneta nell'età delle riforme* in *La pittura nel Veneto: Il Cinquecento*, a cura di Mauro Lucco, t.3, Milano, Electa, 1999, p. 1119 – 1180.
- HUMFREY 2007a HUMFREY PETER, *Titian: the complete paintings*, 2007.
- HUMFREY 2007b HUMFREY PETER, *Titian*, New York, Phaidon Press, 2007.
- IANNUCCI 1997 IANNUCCI AMILCARE, *The gospel of Nicodemus in Medieval Italian Literature: A Preliminary Assessment* in *The Medieval Gospel of Nicodemus: Texts, Intertexts, and Contexts in Western Europe*, a cura di Zbigniew Izydorczyk, Medieval&Renaissance Texts&Studies, Tempe, 1997, p. 165-207.
- ILCHMAN 2004 ILCHMAN FREDERICK, *Two Altarpieces of John the Baptist by Jacopo Tintoretto* in *Studies in Venetian art and conservation*, New York, Save Venice, 2004.
<http://www.savevenice.org/publications/scholarly-articles/two-altarpieces-of-john-the-baptist-by-jacopo-tintoretto-2/>
- ILCHMAN 2007 ILCHMAN FREDERICK, *Tintoretto as a painter of religious narrative* in *Tintoretto* [This book accompanies the Exhibition Tintoretto at the

- Museo Nacional del Prado], a cura di Miguel Falomir, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007, p. 88-89.
- ILCHMAN 2009 ILCHMAN FREDERICK, *Venetian Painting in an Age of Rivals in Titian, Tintoretto, Veronese: rivals in Renaissance Venice*, a cura di Frederick Ilchman, Paris, Boston, MFA Publishers, 2009, p. 21-40.
- ILLI 1994 ILLI MARTIN, *Begräbnis, Verdammung und Erlösung. Das Fegefeuer im Spiegel von Bestattungsriten in Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter*, a cura di Peter Jezler, Zürich, Neue Zürcher Zeitung, 1994, p. 59 – 68.
- ISER 1972 ISER WOLFGANG, *Der Implizite Leser: Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, Munich, Fink, 1972.
- Istituto Ellenico 2009 *Arte bizantina e postbizantina a Venezia: Museo di Icone dell'Istituto Ellenico di Studi Bizantini e Postbizantini di Venezia*, testi di Maria Kazanaki-Lappa, pref. di Chryssa Maltezos, Villorba, Eurocrom Libri, 2009.
- JAFFE 1977 JAFFE MICHAEL, *Rubens and Italy*, Oxford, Phaidon, 1977.
- JAUSS 1991 JAUSS HANS, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991.
- JEDIN 1993 JEDIN HUBERT, *Riforma e Controriforma: crisi, consolidamento, diffusione missionaria: (16.-17. sec.)*, V. 6, Milano, Jaca Book, 1993.
- JESTAZ 1986 JESTAZ BERTRAND, *La chapelle Zen à Saint-Marc de Venise*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1986.
- JOBST 2006 JOBST CHRISTOPH, *Liturgia e culto dell'eucaristia nel programma spaziale della chiesa in Lo spazio e il culto: Relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVI secolo*, a cura di Jörg Stabenow, Venezia, Marsilio, 2006, p. 91 – 126.
- KEMP 1992 KEMP WOLFGANG, *Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik in Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, a cura di Wolfgang Kemp, Berlin, Reimar, 1992, p. 7 – 27.
- KEMP 1998 KEMP WOLFGANG, *The work of Arte and Its Beholder in The subjects of art history: historical objects in contemporary perspectives*, a cura di Cheetham Mark A., Cambridge 1998, p. 180-196.
- KRISCHEL 1994 KRISCHEL ROLAND, *Tintoretto*, Hamburg, Rowohlt, 1994.

- KRISCHEL 2000 KRISCHEL ROLAND, *Jacopo Robusti, genannt Tintoretto: 1519 – 1594*, Köln, Könemann, 2000.
- KRISCHEL 2007 KRISCHEL ROLAND, *Tintoretto and the sister arts*. in *Tintoretto* [This book accompanies the Exhibition Tintoretto at the Museo Nacional del Prado], a cura di Miguel Falomir, Madrid, Museo Nacionl del Prado, 2007, p. 115 – 138.
- KRÜGER 2001 KRÜGER KLAUS, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren: ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, München, Fink, 2001.
- LADNER 1953 LADNER GERHART, *The concept of the image in the Greek Fathers and the byzantine iconoclastis controversy* in "Dumbarton Oaks Papers" 7 (1953), p. 1-34
- LADNER 2004 LADNER GERHART, *The idea of reform. Its Impact on Christian Thought and Action in the Age of the Fathers*, Oregon, Wipf&Stock, 2004.
- LANDOLFI 1988 LANDOLFI GEMMA, *Il maestro della Natività Johnson* in *Il "Maestro di San Miniato": Lo stato degli studi, i problemi, le risposte della filologia*, Pisa, Giardini editori e stampatori, 1988, p. 243-307.
- LANGDALE 1998 LANGDALE ALLAN, *Aspects of the Critical Reception and Intellectual History of Baxandall's Concept of the Period Eye* in "Art History" 21 (1998) 4, p. 479-497.
- LARS 2002 LARS JONES, *Visio Divina? Donor figures and representations of Imagistic Devotion: The Copy of the "Virgin of Bagnolo" in the Museo dell'Opera del Duomo, Florence* in *Italian Panel Painting of Duecento e Trecento*, a cura di Victor M. Schmidt, New Haven, Yale University Press, 2002, p 31-55.
- LCI 1968 - *Lexikon den christlichen Ikonographie*, Freiburg im Breisgau, Herder, 1968-.
- LE GOFF 1981 LE GOFF JACQUES, *La naissance du Purgatoire*, Paris, Gallimard, 1981.
- LEPSCHY 1983 LEPSCHY ANNA, *Tintoretto observed: a documentary survey of critical reactions from the 16th to the 20th century*, Ravenna, Longo, 1983.
- LEPSCHY 1998 LEPSCHY ANNA, *Davanti a Tintoretto: una storia del gusto attraverso i secoli*, Venezia, Marsilio, 1998.
- LEUSCHNER 2011 LEUSCHNER ECKHARD, *Das Gnadenbild zwischen Ästhetik und Bildtheologie: Zur frühen grafischen Reproduktion der Madonna*

- von Mariahilf in Reproduktion: Techniken und Ideen von der Antike bis heute*, a cura di Jörg Probst, Berlin, Reimer, 2011, p. 14-33.
- LINGO 1998 LINGO STUART, *The Capuchins and the art of history: Retrospection and reform in the arts in late Renaissance Italy*, PhD. Thesis, Cambridge, Mass., Harvard Univ., 1998.
- LONGHI 1978 LONGHI ROBERTO, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana in Edizione delle opere complete di Roberto Longhi. Ricerche sulla pittura veneta*, v. X, Firenze, Sansoni, 1978, p. 3-64.
- LUCCHESI-PALLI 1966 LUCCHESI-PALLI ELISABETTA, *Anastasis in Reallexicon zur byzantinischen Kunst*, V. I, Stuttgart, Hiersemann, 1966, p. 142-147.
- LUDWIG 1930 LUDWIG PASTOR, *The history of Popes*, v. XIX, London, K. Paul, Trench, Trubner, 1930.
- MACKENNEY 1994 MACKENNEY RICHARD, *Continuity and change in the scuole piccolo* in «Renaissance studies» 8 (1994) 4, p.388-403.
- MACKENNEY 2000 MACKENNEY RICHARD, *The scuole piccole of Venice in The politics of ritual kinship*, a cura di Nicholas Terpstra, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 2000, p. 172-189.
- Madrid 2007 *Tintoretto* [This book accompanies the Exhibition Tintoretto at the Museo Nacional del Prado], a cura di Miguel Falomir, Madrid, Museo Nacianl del Prado, 2007.
- MAGUIRE 2010 MAGUIRE HENRY, *The Aniketos Icon and the Display of Relics in the decoration of San Marco in San Marco, Byzantium and the Myths of Venice*, Dumbarton Oaks, Washington, 2010, p. 91 – 111.
- MANNO 1996 MANNO ANTONIO, *I vangeli del Tintoretto in Jacopo Tintoretto nel quarto centenario della morte: atti del Convegno internazionale di studi, Venezia, 24-26 novembre 1994*, a cura di Paola Rossi e Lionello Puppi, Padova, Il poligrafo, 1996, p. 207 - 211.
- MARANESI 2009 PIETRO MARANESI, *Gli sviluppi della dottrina sull'Immacolata concezione dal XII al XIV secolo in Storia della Mariologia: 1: Dal modello biblico al modello letterario*, a cura di Enrico dal Covolo, Roma, Città Nuova, 2009, p. 843-872.
- MARINELLI 2002 MARINELLI SERGIO, *All'esordio di Jacopo Tintoretto* in “Arte Veneta”, 59 (2002), p. 116-123.

- MASON RINALDI 1984 MASON RINALDI STEFANIA, *Palma il Giovane: L'opera completa*, Milano, Alfieri, 1984.
- MATILE 1997 MATILE MICHAEL, *"Quadri Lateral" im Sakralen Kontext*, München, Skaneg, 1997.
- MCANDREW 1969 MCANDREW JOHN, *Sant'Andrea alla certosa* in "The Art Bulletin", 51 (1969) 1, p. 15 – 28.
- MEDICUS 2003 MEDICUS GUSTAV, *Some Observations on Domenico Beccafumi's Two "Fall of the Rebel Angels" Panels* in "Artibus et Historiae" 24 (2003) 47, p. 209-218.
- MEISS 1936 MEISS MILLARD, *The Madonna of Humility* in "The Art Bulletin" 18 (1936) 4, p. 435 – 465.
- MEISS 1951 Meiss Millard, *Painting in Florence and Siena after the Black death*, Princeton, Princeton University Press, 1951.
- MERKEL 1977 MERKEL ETTORRE, *Problemi sui restauri dei mosaici marciati nel Quattrocento e nel Cinquecento in Venezia, centro di mediazione tra oriente e occidente (secoli XV - XVI)*, 2, Firenze, Olschki, 1977, p. 657-670
- MERKEL 1980 MERKEL ETTORRE, *Tiziano e i mosaicisti a San Marco* in *Tiziano e Venezia* [convegno internazionale di studi, Venezia, 27 settembre - 1 ottobre 1976], Vicenza, Pozza, 1980, p. 275-283.
- MERKEL 1994a MERKEL ETTORRE, *I mosaici del Cinquecento veneziano* in "Saggi e memorie di storia d'arte" 19 (1994), parte I, p. 73-140.
- MERKEL 1996 MERKEL ETTORRE, *I mosaici del cinquecento veneziano* in "Saggi e memoria di storia dell'arte" 20 (1996), parte II, p. 95 - 195.
- Mestre 2008 *La potenza del bene: San Michele arcangelo nella grande arte italiana* [Catalogo della mostra tenuta a Mestre, Centro Culturale Candiani, nel 2008-2009.], a cura di Filippo Pedrocchi, Venezia, Marsilio, 2008.
- MUIR 1981 MUIR EDWARD, *Civic ritual in Renaissance Venice*, Princeton, Princeton University Press, 1981.
- NAGEL 2000 NAGEL ALEXANDER, *Michelangelo and the Reform of Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

- NAGEL, WOOD 2005 NAGEL ALEXANDER, WOOD CHRISTOPHER, *Toward a New Model of Renaissance Anachronism* in "The Art Bulletin" 87 (2005) 3, p. 403 – 415.
- NAGEL, WOOD 2005A NAGEL ALEXANDER, WOOD CHRISTOPHER S. WOOD, *The Authors Reply* in "The Art Bulletin" 87 (2005) 3, p. 429-432.
- NAGEL, WOOD 2010 NAGEL ALEXANDER, WOOD CHRISTOPHER, *Anachronic Renaissance*, New York, Zone Books, 2010.
- NELSON 2000 NELSON ROBERT, *To say and to see: ekphrasis and vision in Byzantium in Visuality before and beyond the Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 143-168.
- Neumann 1966 NEUMANN JAROMIR, *Die Gemäldegalerie der Prager Burg*, Prag, Academia, 1966.
- NICHOLS 1999 NICHOLS TOM, *Tintoretto. Tradition and Identity*, London, Reaktion Books, 1999.
- NICHOLS 2013 NICHOLS TOM, *Titian and the end of The Venetian renaissance*, London, reaction Books, 2013.
- NIERO 1978 NIERO ANTONIO, *Notizie di archivio sulle pale d'argento delle lagune venete* in "Studi veneziani" 2 (1978), p. 257-291.
- PADOVA 1992 *I musei civici agli Eremitani a Padova*, Milano, Electa, 1992.
- Padova 2000 *Luca Evangelista: parola e immagine tra Oriente e Occidente* [Catalogo di mostra tenuta a Padova, Museo Diocesano, 14 ottobre 2000 - 6 gennaio 2001], a cura di Giordana Canova Mariani], Padova, Il Poligrafo, 2000.
- PADOVANI 2003 PADOVANI SERENA, *La tavola della Madonna dei Miracoli in Santa Maria dei Miracoli a Venezia: La storia, La fabbrica, i restauri*, a cura di Mario Piana e Wolfgang Wolters, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia, 2003, p. 175 – 178.
- PALLUCCHINI 1950 PALLUCCHINI RODOLFO, *La giovinezza del Tintoretto*, Milano, Guarnati 1950.
- PALLUCCHINI 1987 PALLUCCHINI RODOLFO, *Luigi Coletti e il Tintoretto* in "Quaderni di Studi Trevisani" 3 (1987), p. 57-63.
- PALLUCCHINI, ROSSI 1982 PALLUCCHINI RODOLFO, ROSSI PAOLA, *Jacopo Tintoretto: Le opera sacre e profane*, in 2 v., Milano, Electa, 1982.

- PAUL 2004 PAUL BENJAMIN, *The Plague, Turks, and Divine Wrath: Tintoretto's Representations of the Apocalyptic Woman*, Harvard, Harvard University, 2004.
- PAUL 2005 PAUL BENJAMIN, *Jacopo Tintoretto and the Church of San Benedetto in Venice* in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz" 49 (2005) 3, p. 377-412.
- PAUL 2009 PAUL BENJAMIN, *Archaism and Pauline Spirituality in Jacopo Tintoretto's Crucifixion for SS. Cosma e Damiano* in *Jacopo Tintoretto: actas del congreso internacional Jacopo Tintoretto*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2009, p. 25-35.
- PAUL 2011 PAUL BENJAMIN, 'And the moon has started to bleed': Apocalypticism and Religious Reform in Venetian Art at the Time of the Battle of Lepanto in *The Turk and Islam in the western Eye, 1450 – 1750: visual imagery before orientalism*, a cura di James Harper, Farnham, Surrey, Ashgate, 2011, p. 67 – 94.
- PAUL 2012 PAUL BENJAMIN, *Nuns and reform art in early modern Venice: the architecture of Santi Cosma e Damiano and its decoration from Tintoretto to Tiepolo*, Ashgate, Farnham, 2012.
- PAUL 2014 PAUL BENJAMIN, *Introduction* in *Celebrazione e autocritica: la Serenissima e la ricerca dell'identità veneziana nel tardo Cinquecento*, Roma, Viella, 2014, p. 9-16.
- PAUL 2014a PAUL BENJAMIN, "Convertire in se medesimo questo flagello": autocritica del Doge Alvise Mocenigo nel bozzetto di Tintoretto per il dipinto votivo a Palazzo Ducale in *Celebrazione e autocritica: la Serenissima e la ricerca dell'identità veneziana nel tardo Cinquecento*, Roma, Viella, 2014, p. 123-155.
- PAUL 2015 PAUL BENJAMIN, *Tintoretto manierista?* Al convegno La Giovinezza di Tintoretto. Venezia, 28 – 29 maggio, 2015.
- PENNY 1974 Penny Nicholas, *John Ruskin and Tintoretto* in "Apollo" 146 (1974), p. 268-273.
- PENTCHEVA 2006 PENTCHEVA BISSERA, *Icons and power: The Mother of God in Byzantium*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 2006.

- PERIA 1997 PERIA BEATRICE, *Tintoretto e l'Ultima Cena* in "Venezia Cinquecento" 13 (1997), p. 79-139.
- PERNICENI 2002 PERNICENI GAIA, *La pala d'altare a mosaico della Cappella Lando a San Pietro di Castello a Venezia: studio dei materiali vitrei e delle tecniche*, Tesi di laurea, IUAV, Venezia, 2002.
- PILO 1991 PILO GIUSEPPE MARIA, *Postilla a Jacopo Tintoretto* in "Arte documento" 5 (1991), p. 108 – 147.
- PINCUS 2000 PINCUS DEBRA, *The Tombs of the Doges of Venice*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 111 – 117.
- POESCHKE 1971 POESCHKE JOACHIM, *Paradies* in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, a cura di Engelbert Kirschbaum, Freiburg, Herder, 1971, p. 375 – 382.
- PRETO 1994 PRETO PAOLO, *Le paure della società veneziana: le calamità, le sconfitte, i nemici esterni e interni* in *Storia di Venezia Storia di Venezia: Dalle origini alla caduta della Serenissima: 6: Dal Rinascimento al Barocco*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1994 p. 215- 238.
- PRODI 2012 PRODI PAOLO, *Introduction* in Gabriele Paleotti, *Discourse on sacred and profane images*, Los Angeles, Getty Publications, 2012, p. 1-44.
- PULLAN 1981 PULLAN BRIAN, *Natura e carattere delle Scuole* in *Le Scuole di Venezia*, a cura di Terisio Pignatti, Milano, Electa, 1981, p. 9- 26.
- PUPPI, OLIVATO 1977 LIONELLO PUPPI, LOREDANA OLIVATO, *Mauro Codussi e l'architettura veneziana del primo Rinascimento*, Milano, Electa, 1977.
- RAC 1950 - *Reallexikon für Antike und Christentum: Sachwörterbuch zur Auseinandersetzung des Christentums mit der antiken Welt*, Stuttgart, Hiersemann, 1950-.
- RAMPLEY 2013 RAMPLEY MATTHEW, *The Vienna School of art history: empire and the politics of scholarship, 1847 – 1918*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 2013.
- RICHTER 2000 RICHTER SUSANNE, *Jacopo Tintoretto und die Kirche der Madonna dell'Orto zu Venedig: Studien zur künstlerischen Rezeption von Michelangelos Jüngstem Gericht in Italien nach 1540*, Munchen, Scaneg, 2000.

- RIGONI 2011 RIGONI CHIARA, *Il culto della Madonna dell'Umiltà e la sua diffusione nel territorio vicentino* in Lorenzo Veneziano. *Le Virgines humilitatis*, a cura di Chiara Rigoni e Chiara Scardellato, Silvana Editoriale, Milano, 2011, p. 42-51.
- RINGBOM 1962 RINGBOM SIXTEN, *Maria in Sole and the Virgin of the Rosary* in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" 25 (1962) 3/4, p. 326-330.
- RINGBOM 1965 RINGBOM SIXTEN, *Icon to narrative: The rise of the dramatic close-up in fifteenth-century devotional painting*, Åbo: Åbo Akad., 1965.
- RIZZI 1972 RIZZI ALBERTO, *Icone bizantine e postbizantine delle chiese veneziane* in "Thesaurismata" 9 (1972), p. 250-291.
- ROBERTSON 2011 ROBERTSON DUNCAN, *Lectio divina: the medieval experience of reading*, Collegeville, Minn, Liturgical Press, 2011.
- ROSAND 1976 ROSAND DAVID, *Titian's Presentation of the Virgin in the Temple and the Scuola della Carità* in "The Art Bulletin" 58 (1976) 1, London-New York, College Art Association, p. 55 – 84.
- ROSAND 2001 ROSAND DAVID, *Myths of Venice: the figuration of a state*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2001.
- ROSE 2013 ROSE PAULA JOHANNA, *A commentary on Augustine's "De cura pro mortuis gerenda": rhetoric in practice*, Leiden, Brill, 2013.
- ROSSI 1996 ROSSI PAOLA, *I cartoni di Jacopo e Domenico Tintoretto per i mosaici della Basilica di san Marco* in "Arte Veneta" 48 (1996), p. 42 - 55.
- RUSKIN 1867 RUSKIN JOHN, *Stones of Venice*, v.III, New York, John Wiley and Son, 1867.
- SAMERSKI 2013 SAMERSKI STEFAN, *Die Nikopeia: Kultbild – Palladium – Myth Venedigs*, Kißlegg, Fe, 2013.
- SCARAMELLA 2012 SCARAMELLA PIERROBERTO, *De l'image de piete aux ames comme intercesseurs* in *Le Purgatoire. Fortune historique et historiographique d'un dogme*, a cura di Guillaume Cuchet, Paris, Éd. de l'EHESS, 2012, p. 77 – 81.
- SCAVIZZI 1974 SCAVIZZI GIUSEPPE, *La teologia cattolica e le immagini durante il XVI secolo* in "Storia dell'arte" 21 (1974), p. 171 – 212.

- SCAVIZZI 1981 SCAVIZZI GIUSEPPE, *Arte e architettura sacra: cronache e documenti sulla controversia tra riformati e cattolici (1500-1550)*, Reggio Calabria, Casa del libro, 1981.
- SCAVIZZI 2010 SCAVIZZI GIUSEPPE, *Worringer and the modern concept of Mannerism* in "Studi di Storia dell'Arte" 21 (2010), p. 267 – 286.
- SEIDEL 1996 SEIDEL MARTIN, *Venezianische Malerei zur Zeit der Gegenreformation: kirchliche Programmschriften und künstlerische Bildkonzepte bei Tizian, Tintoretto, Veronese und Palma il Giovane*, Münster, Lit-Verlag, 1996.
- SEILER 2012 SEILER PETER, *Giotto - das unerreichte Vorbild? Elemente antiker imitatio auctorum-Lehren in Cennino Cenninis Libro dell'arte in Imitatio als Transformation: Theorie und Praxis der Antikennachahmung in der Frühen Neuzeit*, a cura di Ursula Rombach e Peter Seiler. Petersberg 2012, p. 44-86.
- SEYBOLD 1994 SEYBOLD MYCHAEL, *Unbefleckte Empfängnis* in *Marienlexikon*, Institutum Marianum Regensburg, St. Ottilien, EOS-Verlag, 1994, v. 6, p. 520-521
- SHAW 1952 SHAW JAMES BYAM, *A Giovanni Bellini at Bristol* in "The Burlington Magazine", 94 (1952) 591, p. 157-159.
- SHEARMAN 1963 Shearman John, *Maniera as an aesthetic ideal* in *The Renaissance and Mannerism. Studies in westren art*, a cura di Millard Meiss, Princeton, Princeton university press, 1963, v II., p. 200-221.
- SHEARMAN 1992 SHEARMAN JOHN, *Only connect ...: art and the spectator in the Italian Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1992.
- SINDING-LARSEN 1974 SINDING-LARSEN STAAL, *Christ in the Council Hall: studies in the religious iconography of the Venetian Republic*, Roma, "L'Erma" di Bretschneider, 1974.
- SINDING-LARSEN 1993 SINDING-LARSEN STAAL, *Chiesa di Stato e iconografia musiva* in *La basilica di San Marco: Arte e Simbologia*, a cura di Bruno Bertoli, Venezia, Studium Cattolico Veneziano, 1993, p. 25 – 45.
- SMYTH 1963 SMYTH CRAIG HUGH, *Mannerism and Maniera*. in *The Renaissance and Mannerism. Studies in westren art*, a cura di Millard Meiss, Princeton, Princeton university press, 1963, v II. , p 163-173.

- SOBIECZKY 2004 SOBIECZKY ELISABETH, *Die Apsismalereien in der Kathedrale von Aquileia: Eine Stiftung Patriarch Poppo aus fröhlicher Zeit*, Weimar, VDG, 2004.
- SPIAZZI 1974 SPIAZZI ANNA MARIA, *Il patrimonio artistico veneto, 1806 – 1814* in "Atti Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti" CXXXII (1974), p. 475-489.
- SPIAZZI 1983 SPIAZZI ANNA MARIA, *Dipinti demaniali di Venezia e del Veneto nella prima metà del secolo XIX. Vicende e Recupero* in "Bollettino d'Arte" 20 (1983), p.69-127.
- SPONZA 1992 SPONZA SANDRO, "Ottaviano Ridolfi Veronese Faceva": *La cappella della Madonna della Pace ai Santi Giovanni e Paolo in Venezia* in "Notizie da Palazzo Albani" XXI (1992) 1, p. 59 – 79.
- STARCKY, ABEL 1961 STARCKY JEAN, ABEL FELIX-MARIA, *Introduction* in *Les livres des Maccabees*, trad. Felix-Marie Abel Felix-Marie Abel et Jean Starcky, Paris, Editions du Cerf, 1961. p. 1-30.
- STOCKHAUSEN 2000 STOCKHAUSEN TILMANN VON, *Gemäldegalerie Berlin: die Geschichte ihrer Erwerbspolitik 1830 - 1904*, Berlin, Nicolai, 2000.
- STOICHITA 1995 STOICHITA VICTOR, *Visionary experience in the Golden Age of Spanish art*. London, Reaktion Books, 1995.
- STUMP 2000 STUMP PHILLIP, *Influence of Gerhart Ladners The Idea of Reform in Reform and Renewal in the Middle Ages and The Renaissance*, a cura di Thomas Izbicki and Christopher Bellitto, Leiden, Boston, Köln, Brill, 2000, p. 3 – 17.
- SWOBODA 1972 SWOBODA KARL MARIA, *Frühe Bilder des Abendmahls von Jacopo Tintoretto* in „Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte“ 25 (1972), p. 205-210.
- SWOBODA 1972a SWOBODA KARL MARIA, *Die Apostelkommunion in den Bildern Tintoretts* in „Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik“ 21 (1972), p. 251-268.
- SWOBODA 1982 SWOBODA KARL MARIA, *Tintoretto: ikonographische und stilistische Untersuchungen*, Wien, Schroll, 1982.
- TAFURI 1982 TAFURI MANFREDO, *La Nuova Costantinopoli, la rappresentazione della "renovatio" nella Venezia dell'Umanesimo (1450-1509)* in "Rassegna" IV (1982) 9, p. 25-38.

- TAFURI 1985 TAFURI MANFREDO, *Venezia e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1985.
- THUNO, WOLF 2004 *The miraculous Image: In the Late Middle Ages and Renaissance*, a cura di Erik Thuno e Gerhard Wolf, Roma, "L'Erma" di Bretschneider, 2004.
- TRAMONTIN 1996 TRAMONTIN SILVIO, *Culto e segni di San Marco nella Terraferma veneta in San Marco: aspetti storici e agiografici*, Venezia, Marsilio, 1996, p. 19-32.
- TROLESE 2000 TROLESE FRANCESCO GIOVANNI, *Il culto di san Luca in Santa Giustina a Padova in Luca Evangelista: parola e immagine tra Oriente e Occidente*, a cura di Giordana Canova Mariani, Il Poligrafo, Padova, 2000, p.123 - 130.
- VALVASONE 2005 ERASMO DI VALVASONE, *Angeleida*, a cura di Luciana Borsetto, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005
- VAN KESSEL 2011 VAN KESSEL ELSJE, *The social life of paintings in Sixteenth-Century Venice*, Universiteit Leiden, 2011.
- VANDER AUWERA 2007 VANDER AUWERA JOOST, *Rubens. A genius at work*, Lannoo Uitgeverij, 2007.
- VARANELLI 2008 VARANELLI EMMA SIMI, *Maria l'Immacolata: la rappresentazione nel Medioevo*, Roma, De Luca, 2008.
- Vaticano 2005 *Una Donna vestita di Sole: L'Immacolata Concezione nelle opere dei grandi maestri* [Catalogo della mostra, tenuta alla Città del Vaticano 11 settembre – 13 maggio 2005], Milano, Federico Motta, 2005.
- Vaticano 2007 *Apocalisse: L'ultima rivelazione* [Catalogo della mostra tenuta ai Musei Vaticani 18 ottobre – 8 dicembre 2007], a cura di Serenella Castri, Milano, Electa, 2007.
- Venezia e la difesa del Levante 1987 *Venezia e la difesa del Levante, Da Lepanto a Candia 1570 – 1670*, Arsenale, Venezia, 1987.
- Verona 1999 *Alessandro Turchi detto l'Orbetto: 1578 – 1649* [Catalogo della mostra tenuta al Museo di Castelvecchio, Verona, 19 settembre – 19 dicembre 1999], a cura di Daniela Scaglietti Kelesian, Milano, Electa, 1999.
- Vicenza 2011 *Lorenzo Veneziano: "Le Virgines humilitatis": tre Madonne "de panno lineo": indagini, tecnica, iconografia* [Catalogo della mostra

- "Lorenzo Veneziano a Santa Corona. Dalla Vergine dell'Umiltà alla Madonna delle Stelle", Vicenza, Palazzo Thiene, 16 aprile - 29 maggio 2011], a cura di Chiara Rigoni, Chiara Scardellato, Cinisello Balsamo, Silvana, 2011.
- VIO 1990 VIO ETTORE, *I restauri: storia e tecniche in San Marco. Basilica patriarcale in Venezia. I mosaici. La storia. L'illuminazione*, a cura di Otto Demus, Wladimir Dorigo e altri, Milano, Fabbri Editori, 1990, p. 81 – 91.
- VIO 1996 VIO GASTONE, *La devozione all' Eucaristia nella Venezia dei dogi e la processione del "Corpus Domini" monopolio del governo della Repubblica in San Marco: aspetti storici e agiografici*, Venezia, Marsilio 1996, p 168 - 178.
- VON DER BERCKEN 1942 VON DEN BERCKEN ERICH, *Die Gemälde des Jacopo Tintoretto*, München, Piper, 1942.
- VON HADELN 1922 VON HADELN, *Early works by Tintoretto – 1* in "The Burlington Magazine for Connoisseurs" 41 (1922) 236, p. 206-217.
- VON ZUR MÜHLEN 2000 VON ZUR MÜHLEN ILSE, *Tintoretto – Rubens – Mantua in Tintoretto. Der Gonzaga-Zyklus*, a cura di Cornelia Syre, Hatje, München, Canty Verlag, 2000.
- WALBERG 2014 WALBERG DEBORAH, *Patriarch Giovanni Tiepolo and the Search for the Venetian Religious Identity in the Waning of the Renaissance in Celebrazione e autocritica: La Serenissima e la ricerca dell'identità veneziana nel tardo Cinquecento*, a cura di Benjamin Paul, Viella – Centro tedesco di studi veneziani, Venezia-Roma, 2014, p. 233-252.
- WARBURG 1998 - WARBURG ABY, *Gesammelte Schriften: Studienausgabe*, a cura di Horst Bredekamp, Michael Diers, Akademie Verlag, Berlin, 1998 -
- WARBURG 1999 WARBURG ABY, *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*, intr. by Kurt W. Foster, trad. David Britt, Getty Research Institute, Los Angeles, 1999.
- WEDDIGEN 2000 WEDDIGEN ERASMUS, *Tintoretto's Römische Adultera Chigi in Erasmus Weddigen, Jacomo Tentor F.: Myzelien zur Tintoretto-Forschung*, München, Scaneg Verlag, 2000.

- WEIGEL 1997 WEIGEL THOMAS, *Die Reliefsäulen des Hauptaltarciboriums von San Marco in Venedig*, Münster, Rhema, 1997.
- WESSEL 1964 WESSEL KLAUS, *Abendmahl und Apostelkommunion*, Recklinghausen Bongers, 1964.
- WIERIX 1978 *Les estampes des Wierix conservées au Cabinet des estampes de la Bibliothèque Royale Albert 1er: Catalogue raisonné enrichi de notes prises dans diverses autres coll.*, T.1, Bruxelles: Bibliothèque Royale Albert 1er, 1978.
- WIETZMAN 1984 WIETZMAN KURT, *Icons Programs of the 12th and 13th Centuries at Sinai* in "Δελτίον ΧΑΕ" 12 (1984), p. 63 – 116.
- WILLIAMSON 2009 WILLIAMSON BETH, *The Madonna of Humility: development, dissemination & reception, c. 1340 - 1400*, Woodbridge, Boydell Press, 2009.
- WINCKELMANN 1764 WINCKELMANN JOHANN JOACHIM, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden, Walther, 1764.
- WOLF 1990 WOLF GERHARD, *Salus populi Romani: die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter*, Weinheim, VCH, Acta Humaniora, 1990.
- WOLF 2002 WOLF GERHARD, *Schleier und Spiegel: Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, München, Fink, 2002.
- WOLF 2012 WOLF GERHARD, *Review of Alexander Nagel and Christopher Wood Anacronic Renaissance* in "The Art Bulletin" 94 (2012) 1, p. 136 – 142.
- WÖLFLIN 1971 WÖLFLIN HEINRICH, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München, Bruckman, 1917.
- WOLTERS 1983 WOLTERS WOLFGANG, *Der Bilderschmuck des Dogenpalastes: Untersuchung zur Selbstdarstellung der Republik Venedig im 16. Jahrhundert*, Steiner-Verlag-Wiesbaden-GmbH, Stuttgart, 1983.
- WOLTERS 1991 WOLTERS WOLFGANG, *Il pittore come storiografo? A proposito delle pitture di Palazzo Ducale a Venezia in Crisi e rinnovamenti nell'autunno del Rinascimento a Venezia*, a cura di Vittore Branca e Carlo Ossola, Firenze, Olschki, 1991, p. 205-219.

- WOLTERS 1994 WOLTERS WOLFGANG, *L'autocelebrazione della Repubblica nelle arti figurative* in *Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima*, Enciclopedia italiana, Roma, 1994, p. 469 – 513.
- WOOD 2010 WOOD JEREMY, *Rubens. Copies and Adaptations from Renaissance and Later Masters. Italian Artists. III. Titian and North Italian Art*, London, Harvey Miller Publishers, 2010.
- WORTHEN 1996 WORTHEN THOMAS, *Tintoretto's Paintings for the Banco del Sacramento in S. Margherita* in "Art Bulletin" 78 (1996) 4, p. 707 – 732.
- ZBIGNIEW 1997 ZBIGNIEW IZYDORCZYK, *Introduction* in *The Medieval Gospel of Nicodemus: Texts, Intertexts, and Contexts in Western Europe*, a cura di Zbigniew Izydorczyk, Medieval&Renaissance Texts&Studies, Tempe, 1997, p. 1-20.
- ZEIGLER 2013 ZEIGLER TOWNSEND, *Altered Context: Bronzino's Descent of Christ into Limbo* in *Agnolo Bronzino: Medici court artist in context*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publ., 2013, p. 81-106.
- ZORZI 1972 ZORZI ALVISE, *Venezia scomparsa*, in 2 vol., Milano, Electa, 1972.
- ZUCCHETTA, VERITÀ 2002 ZUCCHETTA EMANUELA, VERITÀ MARCO, *La pala d'altare in mosaico della Cappella Lando in San Pietro di Castello a Venezia: Inedite notizie d'archivio, tecnica di esecuzione, intervento, indagini scientifiche* in *I mosaici: Cultura, Tecnologia, Conservazione* [Atti del Convegno di Studi Bressanone 2 – 5 luglio 2002], "Scienza e beni culturali" XVIII (2002), p. 813 – 821.



Fig. 1. Jacopo Tintoretto (attr.), *Cristo e l'adultera*, Galleria del Castello, Praga



Fig. 2. Jacopo Tintoretto (Giovanni Galizzi?), *Adultera Corsini*, Palazzo Barberini, Roma

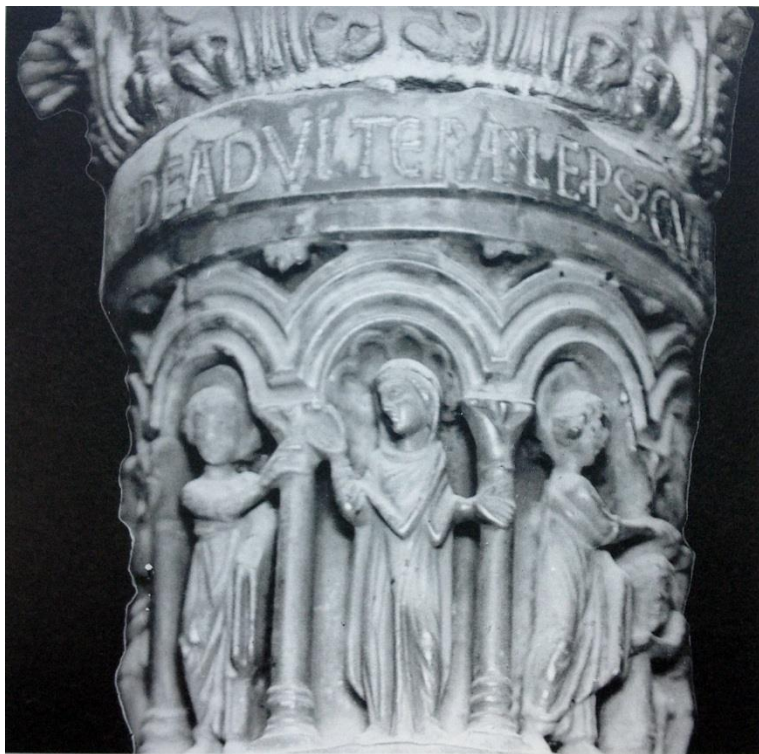


Fig. 3. *Cristo e l'adultera*, Colonna del Ciborio dell'Altare Maggiore, San Marco, Venezia

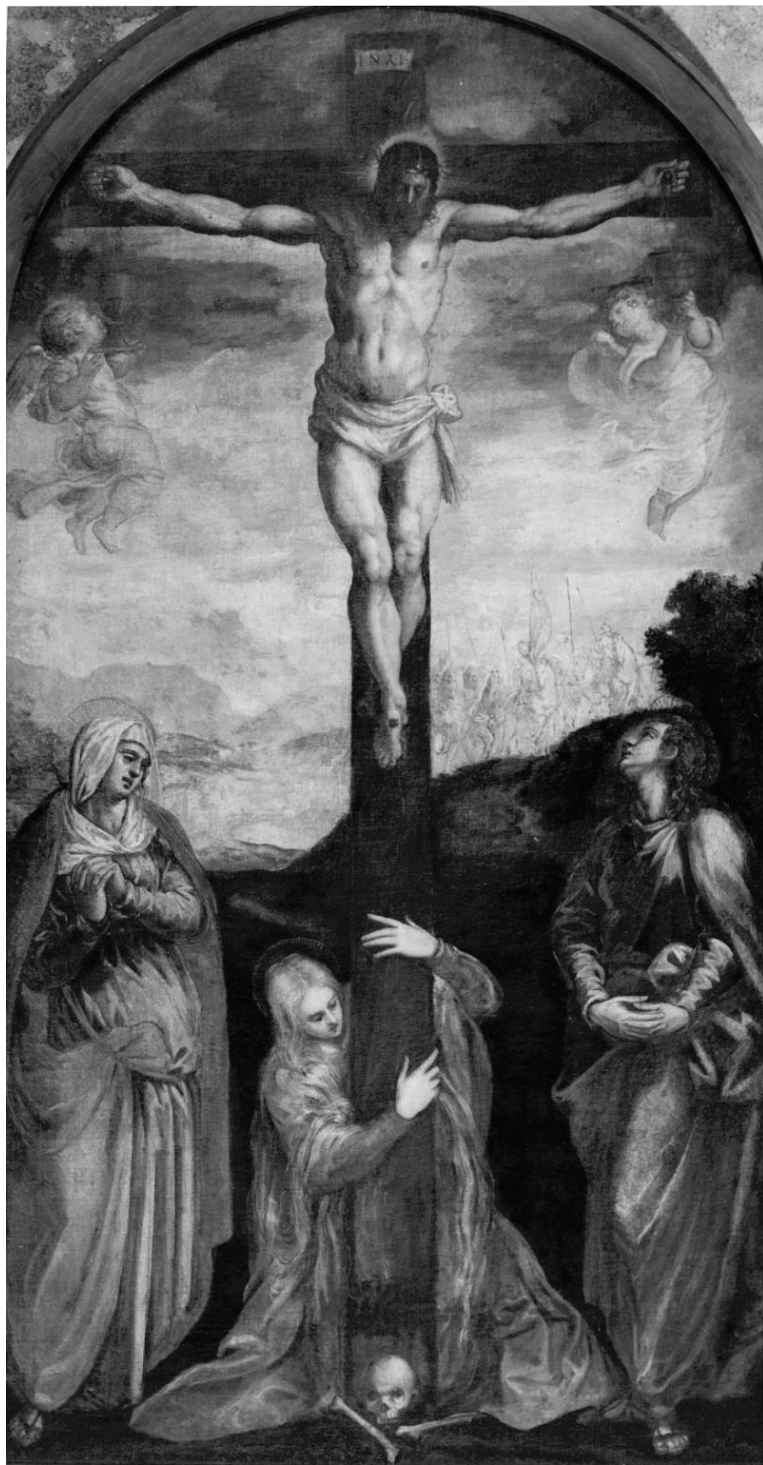


Fig. 4. Jacopo Tintoretto, *Crocifissione*, Selva del Montello, Treviso



Fig. 5. Jacopo Tintoretto, *Sant'Orsola e undici mila vergini*, San Lazzaro dei Mendicanti, Venezia



Fig. 6. Vittore Carpaccio, *Sant'Orsola e undici mila vergini*, Galleria dell'Accademia, Venezia



Fig. 7. Jacopo Tintoretto, *Giudizio Universale*, Madonna dell'Orto, Venezia



Fig. 8. Jacopo Tintoretto, *Battesimo*, San Silvestro, Venezia



Fig. 9. Paolo Veronese, *Battesimo di Cristo*, Santissimo Redentore, Venezia



Fig. 10. Jacopo Tintoretto, *Ultima Cena*, San Marcuola, Venezia



Fig. 11. Dirk Bouts, *Ultima Cena (riparto centrale del trittico)*, San Pietro, Lovaina



Fig. 12. Domenico Bianchini (sul cartone di Tintoretto), *Ultima cena*, San Marco, Venezia



Fig. 13. Jacopo Tintoretto, *Ultima Cena*, San Polo, Venezia



Fig. 14. *La comunione degli apostoli*, velo liturgico ricamato, Monte Athos



Fig. 15a. Lorenzo Ceccato, *Comunione degli Apostoli*, San Marco, Venezia



Fig. 15b. *Comunione degli apostoli*, disegno che riproduce il mosaico originale, Archivio di Stato, Venezia



Fig. 16. Jacopo Tintoretto, *Presentazione della Vergine al Tempio*, Madonna dell'Orto, Venezia



Fig. 17. Bartolomeo Bozza (sul cartone di Jacopo Tintoretto), *Le nozze di Cana*, San Marco, Venezia



Fig. 18. Gianantonio Marini (sul cartone di Jacopo o Domenico Tintoretto), *Battesimo di Cristo*, San Marco, Venezia

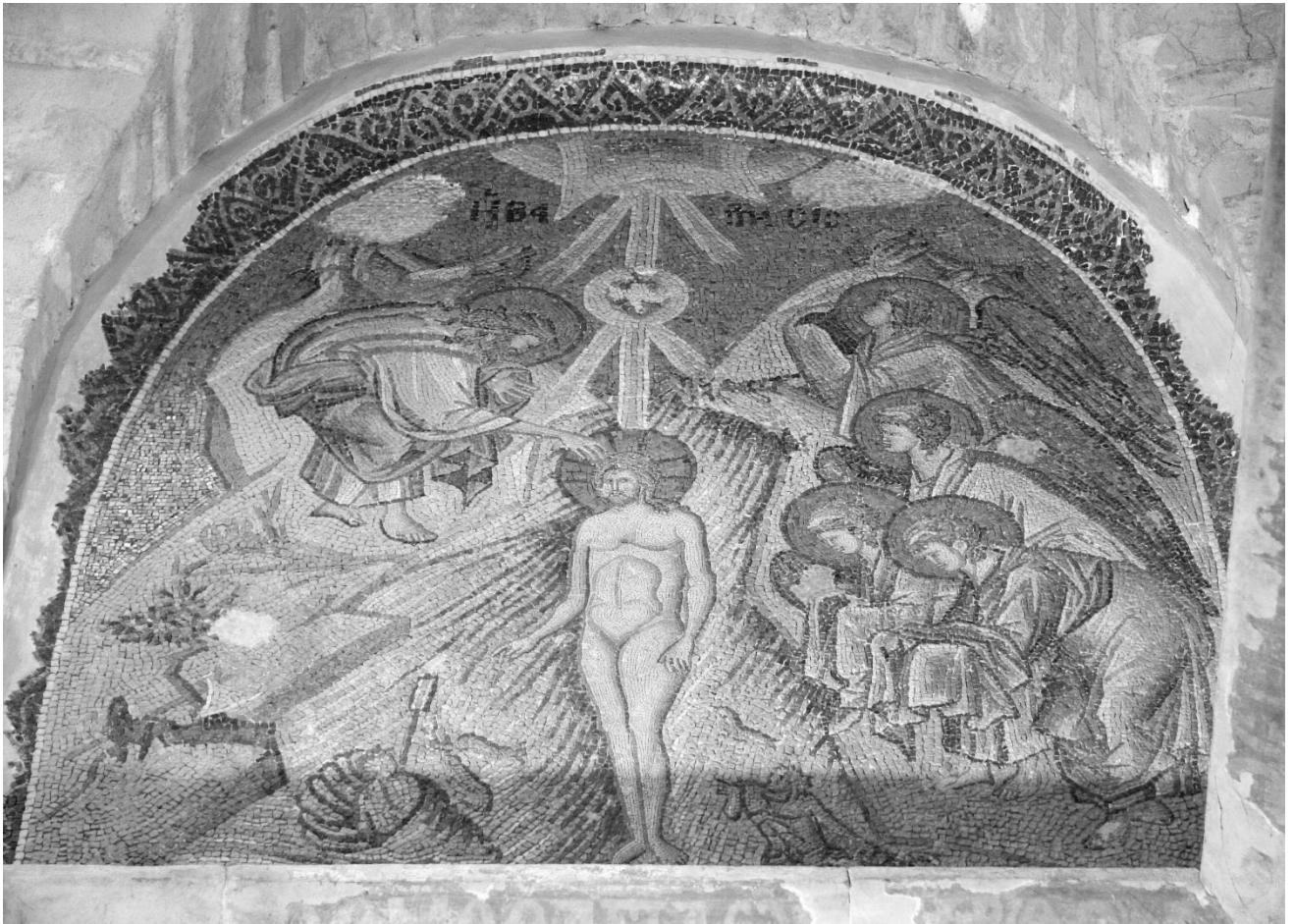


Fig. 19. *Battesimo di Cristo*, Chiesa della Theotokos Pammacaristos, Istanbul



Fig. 20. *Battesimo di Cristo*, Pala d'Oro, San Marco, Venezia



Fig. 21. Jacopo Tintoretto, *Redentore risorto con san Cassiano e santa Cecilia*, San Cassiano, Venezia



Fig. 22. Jacopo Tintoretto, *Crocifissione*, San Cassiano, Venezia



Fig. 23. Jacopo Tintoretto, *Discesa al Limbo*, San Cassiano, Venezia

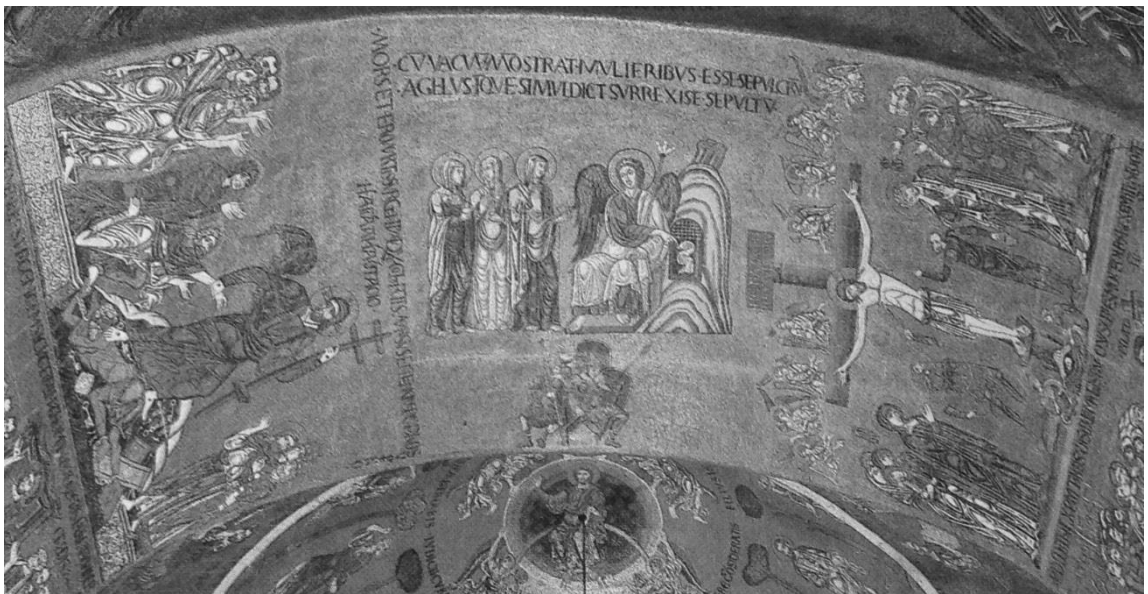


Fig. 24. *Ciclo della morte e resurrezione di Cristo*, San Marco, Venezia

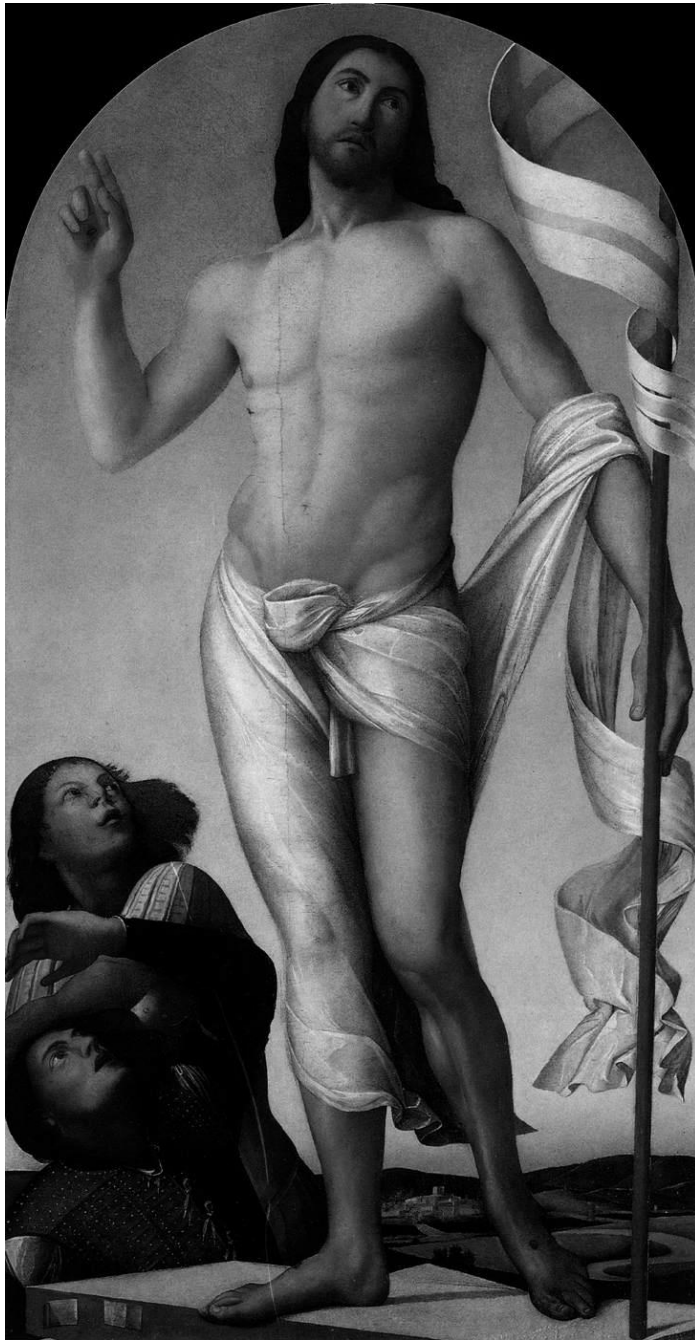


Fig. 25. Alvise Vivarini, *Resurrezione*, San Giovanni in Bragora, Venezia



Fig. 26. Tiziano, *Polittico Averoldi*, Collegiata dei Santi Nazaro e Celso, Brescia

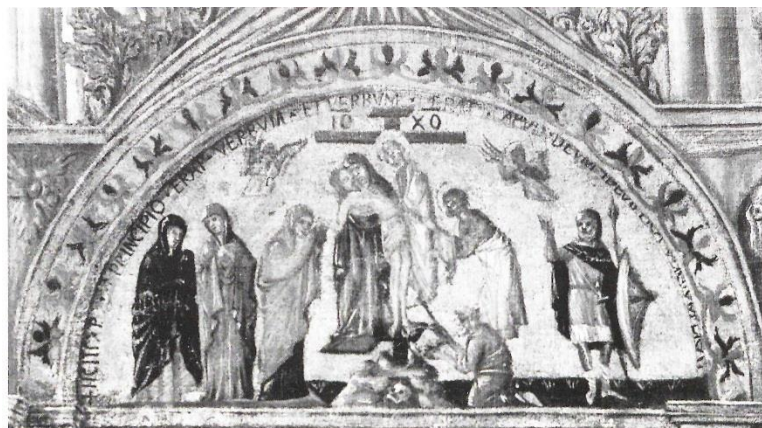


Fig. 27. *Deposizione e Discesa al Limbo*, mosaici della facciata di San Marco secondo Bellini (Gentile Bellini, *La processione in Piazza San Marco*, Gallerie dell'Accademia, Venezia)

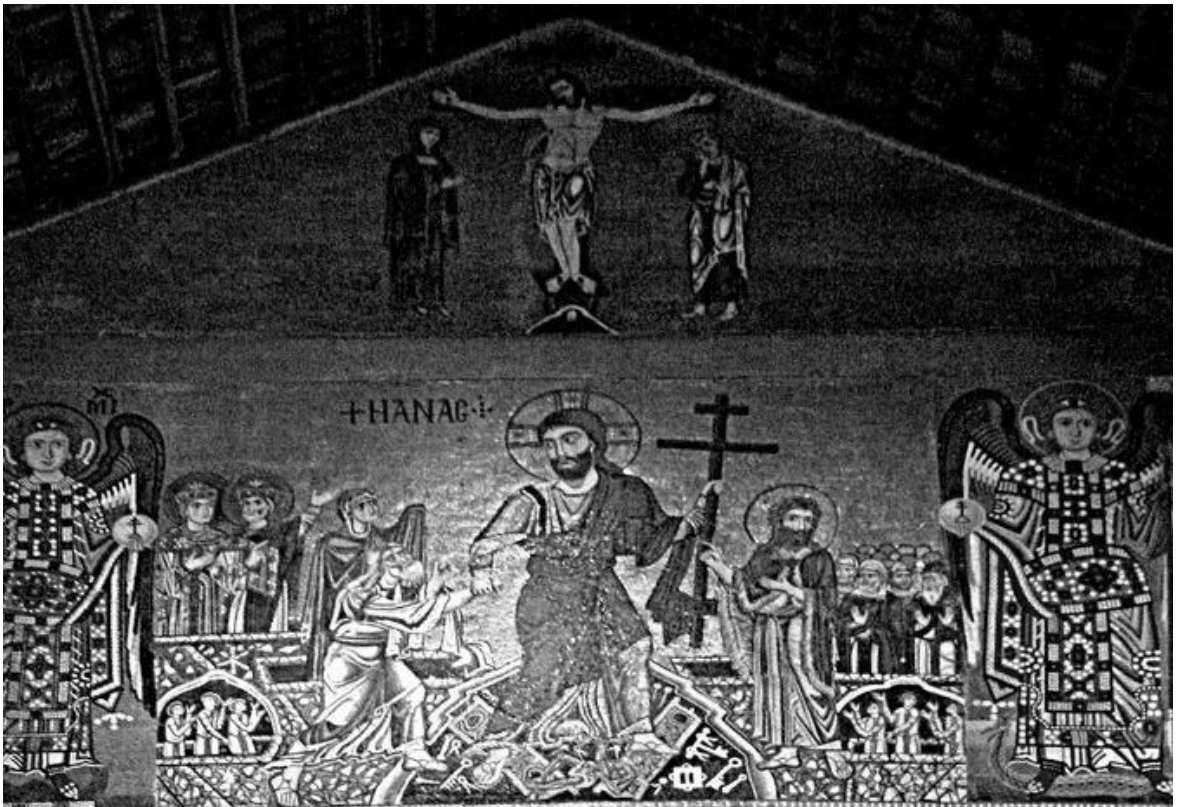


Fig. 28. *Giudizio Universale* (particolare con la *Discesa al Limbo*), Santa Maria Assunta, Torcello, Venezia

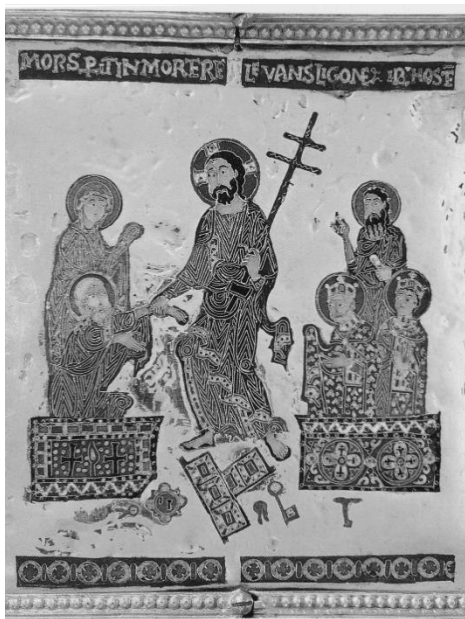


Fig. 29. *Discesa al Limbo*, due versioni della Pala d'Oro, San Marco, Venezia



Fig. 30. *Discesa al Limbo*, Colonna del Ciborio dell'Altare Maggiore , San Marco, Venezia

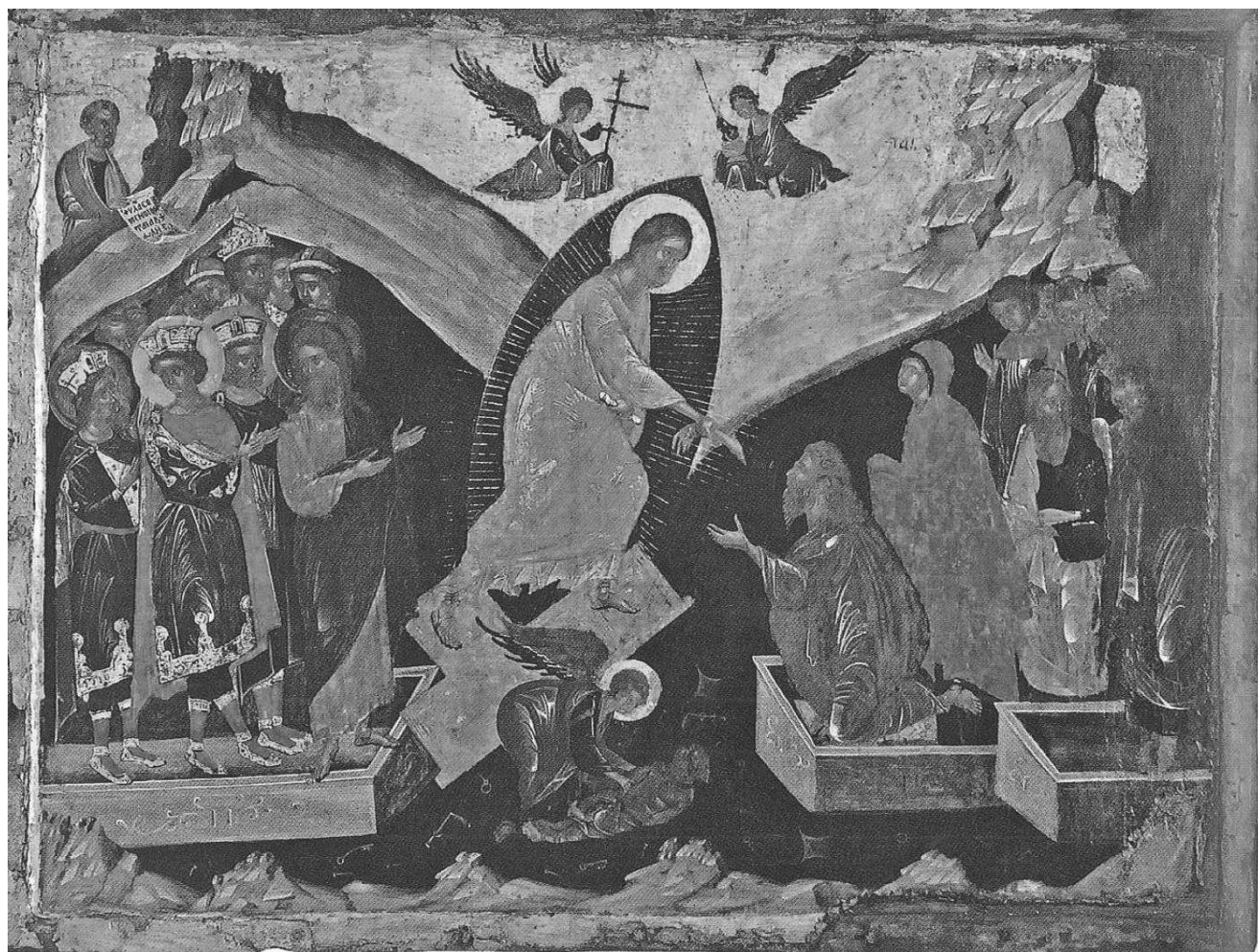


Fig. 31. *Anastasis*, Museo dell'Istituto Ellenico, Venezia



Fig. 32. *Anastasis*, San Marco, Venezia



Fig. 33. *Anastasis* (dettaglio), Museo dell'Istituto Ellenico, Venezia



Fig. 34. Jacopo Tintoretto, *Discesa al Limbo* (dettaglio), San Cassiano, Venezia



Fig. 35. Jacopo Tintoretto, *Discesa al Limbo* (dettaglio), San Cassiano, Venezia



Fig. 36. Jacopo Tintoretto, *Discesa al Limbo* (dettaglio), San Cassiano, Venezia

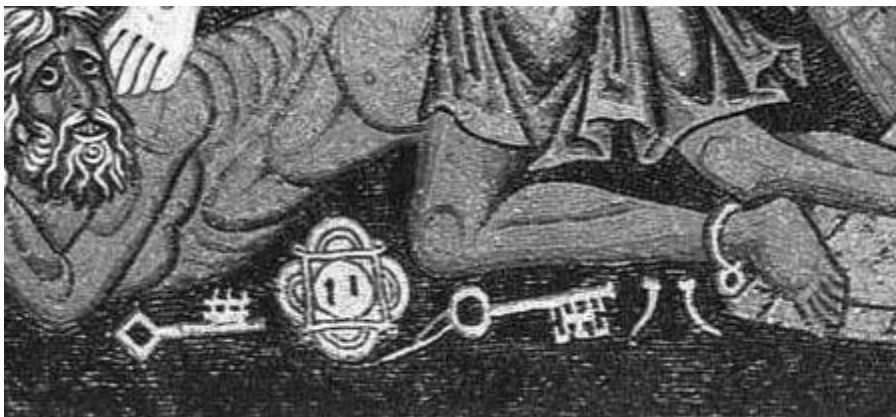


Fig. 37. *Anastasis* (dettaglio), San Marco, Venezia



Fig. 38. Nanni di Bartolo, *Monumento Funebre al Beato Pacifico* (dettaglio), Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venezia



Fig. 39. Jacopo Bellini, *Discesa al Limbo*, Musei Civici di Padova

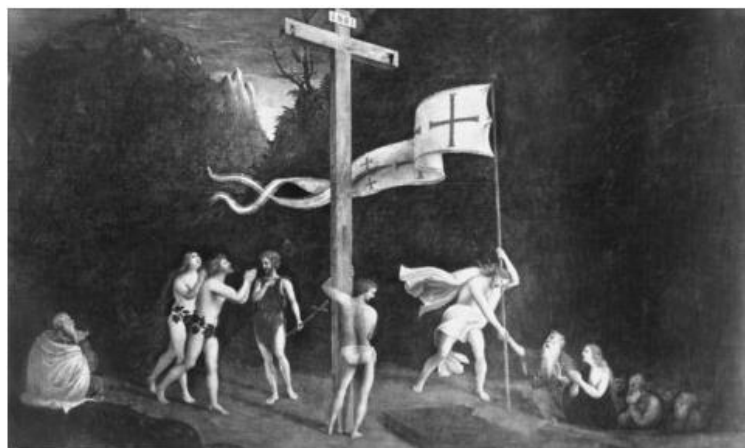


Fig. 40. Andrea Previtali, *Discesa al Limbo*, Palazzo Ducale, Venezia



Fig. 41. Giovanni Bellini, *Discesa al Limbo*, City Museum and Art Gallery, Bristol



Fig. 42. Andrea Mantegna (attr.), *Discesa al Limbo*, incisione



Fig. 43. Andrea Mantegna, *Discesa al Limbo*, Barbara Piasecka Johnson Collection, Princeton



Fig. 44. Palma il Giovane, *Discesa al Limbo*, Oratorio di San Nicolò dei Frari, Venezia



Fig. 45. Domenico Beccafumi, *Discesa al Limbo*, San Francesco, Siena



Fig. 46. Agnolo Bronzino, *Discesa al Limbo*, Santa Croce, Firenze



Fig. 47. Martin Schongauer, *Discesa al Limbo*, Passione di Cristo n. 29



Fig. 48. Hans Schaufelein, *Discesa al Limbo*



Fig. 49. Albrecht Dürer, *Discesa al Limbo*, Grande Passione



Fig. 50. Albrecht Dürer, *Discesa al Limbo*, Piccola Passione



Fig. 51a. Pieter Paul Rubens, *Madonna della Vallicella*, Chiesa Nuova, Roma

Fig. 51b. *Madonna Vallicelliana*, Chiesa Nuova, Roma



Fig. 52. Jacopo Tintoretto, *Madonna con il Bambino adorata dai ss. Marco e Luca*, Gemäldegalerie, Berlino



Fig. 53. Jacopo Tintoretto, *Madonna con il Bambino in Gloria con tutti i santi*, San Pietro di Castello, Venezia



Fig. 54. Jacopo Tintoretto, *Il combattimento di San Michele Arcangelo e Satana*,
Gemäldegalerie Alte Meister, Dresda



Fig. 55. Raffaello, *Madonna del Foligno*, Pinacoteca Vaticana, Vaticano

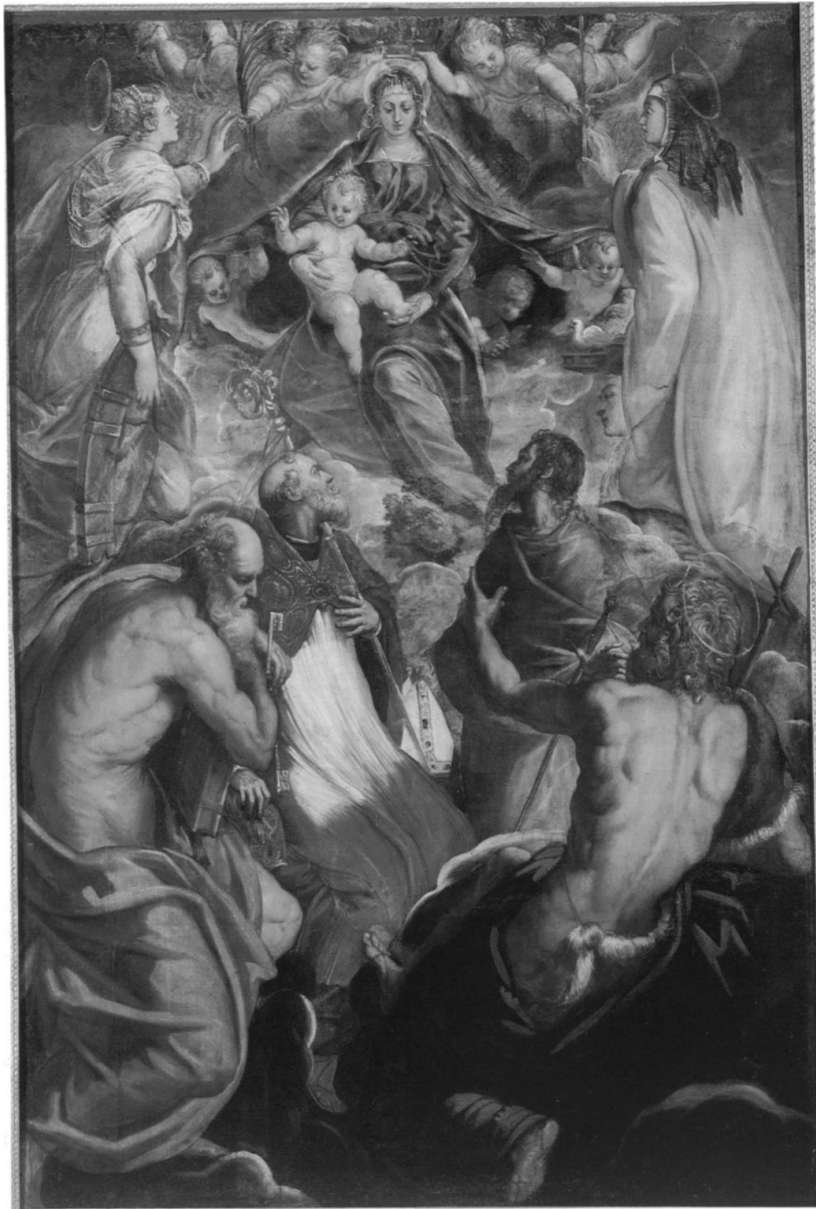


Fig. 56. Jacopo Tintoretto, *Madonna in Gloria con ss. Catarina e Scolastica, San Pietro, San Paolo, San Benedetto e san Giovanni Battista*, Galleria Estense, Modena



Fig. 57. Jacopo Tintoretto, *Madonna con il Bambino e Santi*, San Domenico, Bol



Fig. 58. Jacopo Tintoretto, *Madonna con il Bambino in gloria contemplata dai ss. Cosma e Damiano, Secondo, Maria e Cecilia*, Gallerie dell'Accademia, Venezia



Fig. 59. Tiziano, *Madonna con il Bambino in Gloria con san Francesco, san Biagio e il donatore*, già San Francesco ad Alto, ora Pinacoteca Comunale, Ancona

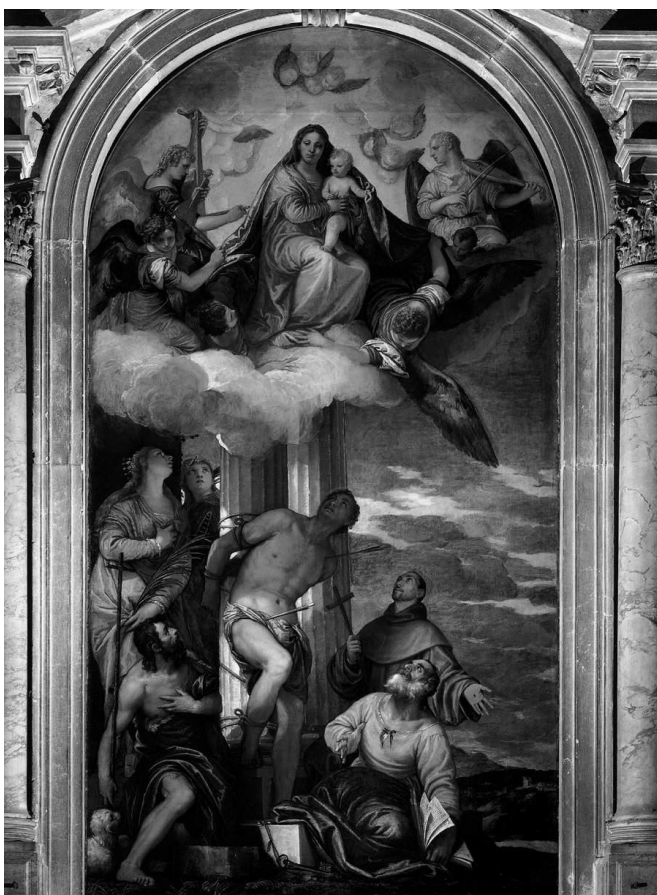


Fig. 60 Paolo Veronese, *Madonna in gloria con i santi Sebastiano, Pietro, Caterina e Francesco, San Sebastiano, Venezia*



Fig. 61. Jacopo Tintoretto, *San Marziale in Gloria tra san Pietro e san Paolo*, San Marziale, Venezia



Fig. 62. Bottega di Jacopo Tintoretto, *Alcuni membri di una famiglia veneziana presentati alla Madonna con il Bambino da san Lorenzo e un santo Vescovo*, National Gallery of Scotland, Edimburgo



Fig. 63. Jacopo Tintoretto, *Madonna con il Bambino adorata dai ss. Marco e Luca* (radiografia)



Fig. 64. Lorenzo Veneziano, *Madonna del Rosario*, Sant'Anastasia, Verona



Fig. 65. Lorenzo Veneziano e Marcello Fogolino, *Madonna delle Stelle*, Santa Corona, Vicenza

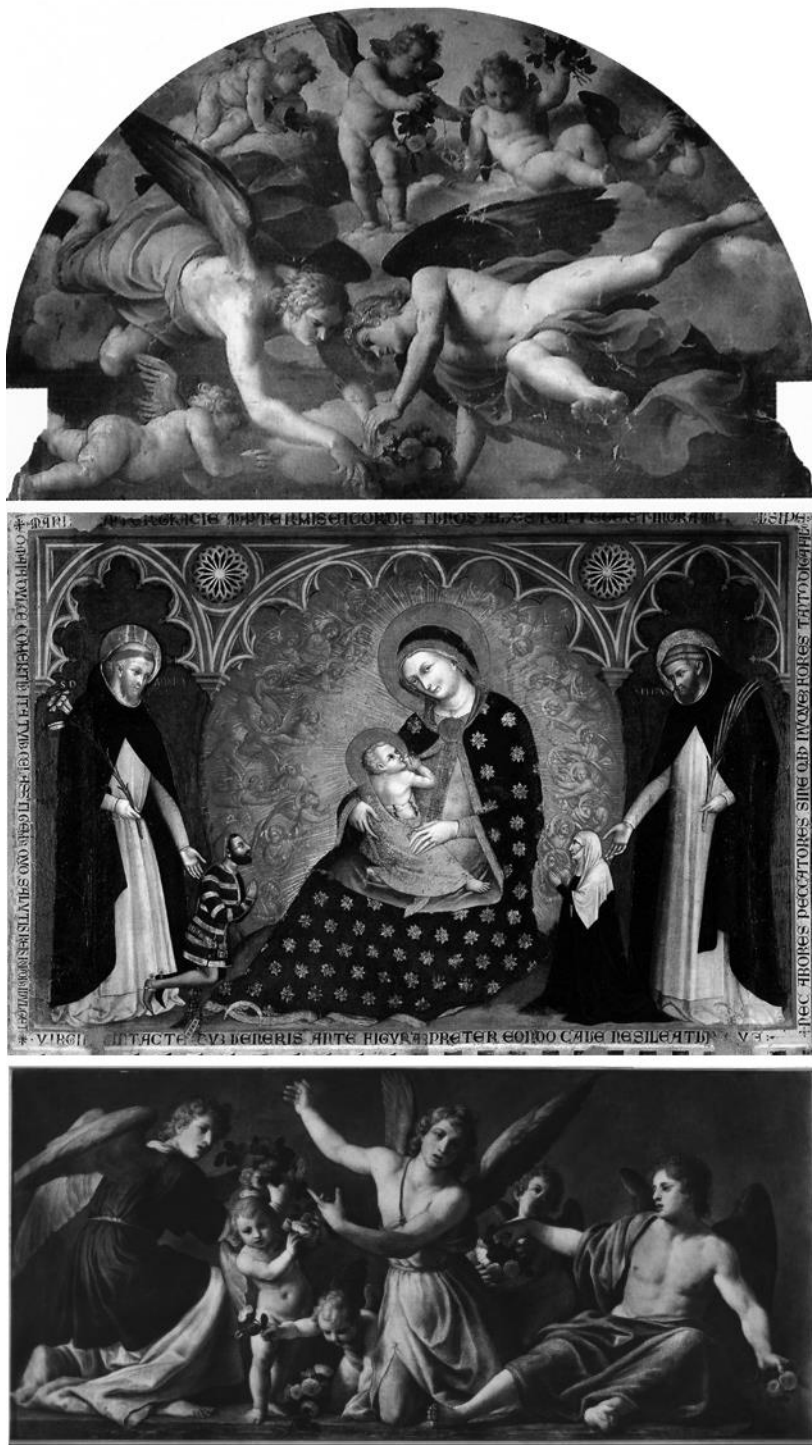


Fig. 66. Lorenzo Veneziano e Alessandro Turchi, *Madonna del Rosario*, Santa Corona, Vicenza



Fig. 67. *La sainte abbaye*, Manoscritto illuminato, F. 29v (dettaglio), The British Library, London



Fig. 68. Domenico Campagnola, *Madonna con il Bambino in trono tra i santi Marco e Luca, i martiri Innocenti, santa Giustina*, Musei civici, Padova



Fig. 69. *Madonna con il Bambino in trono con quattro Esseri viventi* (dettaglio, intero affresco), Basilica di Santa Maria Assunta, Aquileia



Fig. 70. *Madonna Aniketos*, San Marco, Venezia



Fig. 71. Maestro della Natività Johnson (Domenico di Zanobi), *L'incoronazione della Vergine*, Museo dell'Arciconfraternita della Misericordia, San Miniato



Fig. 72. Santi di Tito, *Angeli Adoranti la Madonna del Soccorso*, Santa Maria del Soccorso, Prato